علامات
بين أمل القراء واجتهاد طاقمها

كان التحدي أمامنا كبيراً فالنادي لم تتسلم إدارته الجديدة إلا في بواكر الربيع وأواخر الشتاء لهذا العام ودورية «علامات» تعد أم المجلات النقدية ومهوى أفئدة القراء في الوطن العربي، والمعلم البارز في تضاريس دوريات الأندية الأدبية، لاسيما في زمن شح فيه الطرح العميق، وهار بناء المعرفة المؤسسة، والنقد الواعي ، فلم يكن أمامنا بدٌّ من بحث عن فارس يدرك أن «علامات» هي «شموس» تحتاج إلى من يمتطيها بعد أن ترجل فارسها، فألفيناه (سعيد السريحي) الذي قَبِل وأقبل؛ لأنه شخصية نذرت نفسها للنقد بروح متوثبة، ورؤية ثاقبة، وشعور صادق،.. إنه (سعيد) صاحب الصيحة المدوية التي يطلقها غَيرَة على النقد محاولاً أن ينفخ الروح فيمن يغشونه ولا يعرفونه.فخرج هذا العدد من «علامات» والنادي في مرحلة قلقة، مرحلة تحولات على مستويات أدبية وثقافية وفي خضم تحولات فكرية، ورؤى متقلبة، ومثقف متأرجح، وقارئ يتطلب الجدّ ويبحث عنه، ويشتهي النافع ويتمناه. فكان التحدي أمام هيئة التحرير الجدية هي كيف يخرج العدد متميزا ومتمايزا طرحا وإبداعا، مادة وإخراجا، فإذا كان من أولى مهمات الإبداع إنتاج شكل جديد،

وإذا كان شتاين يعرِّف الإبداع بأنه «عملية ينتج عنها عمل جديد يرضي جماعة ما أو تقبله على أنه مفيد» - فإن «علامات» الدورية و«علامات» النقدية تأخذ في اعتبارها وجود «آخرَ متلقٍ» يتصدى لما يطرح فيها ويتفاعل معه، و«آخر» يحسب الناقد حسابا وهو «السلطة الفكرية المجتمعية» الضاغطة على حرية الكاتب أحيانا، والمقوضة لتطلعات الناقد وطموحاته أحايين أخرى، و«آخر» ثالث هو «المبدع» الذي يدرك أن علاقته بالناقد علاقة جدلية تعكس نمطاً من الثنائيات المنتجة.

لقد جاء هذا العدد من «علامات» يُزف بالاعتذار عن تأخر صدور المجلة أو استعجال العدد، فمادته الأصلية أبحاث نقدية قدمت في (حلقة نصف شهرية لكبار النقاد في السعودية) أملي أن يلفي فيها القارئ عمق الرؤية وفلسفة الطرح والمزج بين الظواهر والنماذج المعرفية والقراءة النقدية التحليلية ليخرجا في ثوب جديد، إن ما هنا جملة من البحوث النقدية التي تتفاوت كماً، لكنها تنتظم في سلسلة محاولات تركيبية لقضية أو قضايا نقدية وفق شبكة من المواقف ووجهات النظر التي ينتمي إليها كاتب النص، وأحسب أن الآلية البحثية المنهجية الأدائية فيها أقرب إلى التشكل النقدي التحليلي للأفكار والفلسفات التي تعتمد على وجهة نظر كاتبها ورؤيته وموقفه الذاتي. إنني أثق في كتّاب هذا العدد لما يمتازون به من روح متجددة وعقول مختلفة لها حسٌّ يأنف التخلف ومعرّة الجمود، فيذهب بالرأي مذهب الباحث في مجاهل الموروث بأدوات الناقد الواعي.

في كل الأحوال فهذا العدد هو محاولة جادة من إدارة جديدة ورئيس تحرير جديد حاولا سوياً أن يبقيا لـ(علامات) كيانها - بعدما احتجبت عاماً كاملاً - لتعود كشجرة تختزن ثمارها إلى حين الموسم المنشود متطلعة إلى الوثوب بعد الركز، والتفرد بعد التمايز، والنهر الدفاق الذي يأخذ مجراه بين حقول المعرفة الناضرة، ومدن التأليف العامرة والدامرة ليصب في عباب بحر النقد عذباً فراتاً يخفف ملحه الأجاج. لنا في قارئ العدد أمل ألا يحرمنا جميل الرأي وسديد التوجيه ودقة الملاحظة فكل عمل يكتمل بالتغذية الراجعة، وقراء «علامات» هم القراء فحسب.

المشرف العام على المجلة

رئيس مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة

د. عبدالله عويقل السلمي

نحو آفاق نقدية جديدة

وافق مجلس إدارة نادي جدة الأدبي الثقافي في جلسته الرابعة المنعقدة بتاريخ 1433/4/26هـ الموافق 2012/3/19م على تأسيس حلقة جدة النقدية بناء على طلب تقدم به كل من : سعيد السريحي ومحمد ربيع وعلي الشدوي ومحمد الشوكاني وحسين بافقيه، وجاء تأسيس الحلقة النقدية تأكيدا على العناية التي لقيها النقد الأدبي من قبل نادي جدة الأدبي الثقافي على مدار الثلاثين عاما الماضية وتبلورت في الكتب التي أصدرها والندوات التي عقدها والمحاضرات التي دعا لها كبار النقاد من العالم العربي وقد مثلت مجلة علامات علامة واضحة على الاهتمام الخاص الذي يوليه النادي للنقد على اختلاف من تولوا مجالس إدارته خلال العقود الثلاثة الماضية.

وقد جاء تأسيس حلقة جدة النقدية تتويجا لما سبقها من حلقات نقدية درجت ثلة من النقاد على إدارة جلساتها في نادي جدة الأدبي الثقافي شارك فيها إلى جانب النقاد السعوديين عدد من النقاد والدارسين العرب منهم الدكتور على البطل والدكتور خليل عمايرة والدكتور منذر العياشي والدكتور محيي الدين محسب وما أعقبها من ندوات انتظمت تحت عنوان جماعة حوار التي تولى الإشراف عليها الدكتور حسن النعمي وشهدت نشاطا شارك فيه عدد من الدارسين السعوديين والعرب وتمخضت عنه جملة من المطبوعات التي وثقت أعمال الجماعة.

وتعنى حلقة جدة النقدية بالنقد بمفهومه الذي يتجاوز حدود النقد الأدبي ليتصل بالاتجاهات الحديثة في تحليل النصوص والظواهر الثقافية العامة بحيث يتحقق من خلال ما تتداوله الحلقة من أطروحات التوصل إلى رؤى جديدة للأدب خاصة ولقضايا الفكر والثقافة بصورة عامة.

وإذا كانت الحلقة النقدية قد اتخذت من جدة اسماً لها فإنما ذلك اعتداد بالمكان بينما هي حلقة منفتحة على الأفقين المحلي والعربي وتضع في برنامجها استضافة باحثين ونقاد سعوديين وعرب تشرف بانتمائهم إليها وتحرص على الاستفادة من جهودهم العلمية.

وإذا كانت ظروف كل من محمد الشوكاني وحسين بافقيه من الأعضاء التأسيسيين قد حالت دون مشاركتهم في الندوات الأربع التي عقدتها حلقة جدة النقدية خلال شهرين من تأسيسها فإن الحلقة شهدت حضوراً متميزاً من نقاد ودارسين استطاعوا إثراء الحلقة بما قدموه من دراسات ومداخلات وما كرسوه لها من وقت وجهد واهتمام.

وتدشيناً لتأسيس حلقة جدة النقدية وتوثيقاً لما تم تقديمه فيها من أوراق عمل خلال الجلسات الأربع الماضية وما دار حول تلك الأوراق من مداخلات تم تخصيص هذا العدد من علامات لحلقة جدة النقدية على أن تتضمن أعداد **علامات** المقبلة ملفاً خاصاً يوثق ما يتم طرحه في الحلقة من أوراق ومداخلات .

سعيد السريحي

الأسس الثقافية
لكتاب ألف ليلة وليلة

مدخل للقراءة

علي الشدوي

العنصري داخل ثقافة تقبل العنصرية
شخص طبيعي جدا
فرانز فانون
العنصرية والثقافة

إن تناولاً شمولياً للأسس الثقافية لحكايات ألف ليلة وليلة غير ممكن في هذا الحيِّز؛ فالحيز يقترح مقاربة جزئية. لا مفر من الرضوخ للحقيقة القائلة: «إن إنجاز بعض الأمور يوجب علينا أن نهمل بعضها الآخر»[1] لا وجود في المعرفة لمقاربات تتسم بـ «الكلية»؛ «ذلك أن معرفتنا محددة، وليست شاملة على الإطلاق. هناك دائما أمور تفوت إدراكنا، ومعظمها لا نستطيع الإحاطة به، لأن عملية التعليم ذاتها، وعملية التنظيم والتصنيف وإيجاد معنى للأشياء ووحدة بينها، ولأن القوة التي تمكننا من الحديث عن الأشياء... لأن كل ذلك يعني أننا نترك منها الكثير»[2].

لذلك لا يتعلّق الأمر بصياغة جامعة ومانعة لأسس حكايات ألف ليلة الثقافية، فصياغة من هذا النوع لا يمكن أن تتحقق إلا بتضافر تخصصات عدّة كعلم اجتماع المعرفة، وعلم النفس الاجتماعي، وعلم نفس الشعوب. يكفي أن أقبض على الفكرة، وأن أحصرها، وأن أضبط حدودها.

يمكن أن أوضح ما يدور في ذهني عن الأسس الثقافية لحكايات ألف ليلة وليلة بالرجوع إلى اللغة التي تمثل الإنجاز السابق من

الفكر[3]، لذلك لا ينبغي أن نستهين بما يمكن أن تنبئنا به كلمة. هناك تجربة تصوغها اللغة، وحتى لو نُسيت التجربة فإن ما يصمد في وجه النسيان هو اللغة.

يوجد في علم الصرف باب اسمه «أبنية الفعل الثلاثي المجرد»[4]. يتضمن رأساً للمبنى الصرفي الذي تنتمي إليه المادة اللغوية . مثلا (جلس) تنتمي إلى (ضرب) وهكذا نلجأ إلى قياس كلمة أخرى أشهر منها في الاستعمال فنجعل الكلمة الشهيرة كالميزان الصرفي للكلمة المشروحة[5]. وفق هذا تنتمي (بدا) إلى (نصر) فبدا القوم بدوا يعني خرجوا إلى باديتهم مثل نصر نصرا؛ أي أن كلمة (نصر) هي رأس «المبنى الصرفي» (فعل - يفعُل) الذي تنتمي إليه «بدا».

غير أن ابن منظور ينحرف عن رأس المبنى الصرفي هذا؟ مَن قرأ مادة (بدا) يعرف أن ابن منظور قال: (بدا كقتل). إذن : لماذا انحرف ابن منظور عن (نصر) إلى (قتل)؟ علما أن هناك كلمات أشهر من « قتل» وتُصنّف مع (بدا) في (المعتل الناقص) كـ(غزا - يغزو)[6]؟

وإذا كنت أريد أن أتابع هذا النوع من التحليل الذي يجعل من العنصرية موضوعاً له، فإن ابن منظور لا يبدي تعاطفاً مع البدو حتى يجعلنا نحسن الظن، فهو حضري المولد والنشأة، يصفُّ الأحاديث في جفاء من نزل البادية. البدو عند ابن منظور جافون مرة، وجاهلون بأحكام الشرع مرة أخرى، ومبتعدون عن ضبط

الشهادة مرة ثالثة[7]، ويقدم لذلك مبررات ينسبها لـ «ابن الأثير» بل يعطيها بعدا أعمق عندما ينسب بعضها لـلإمام مالك[8].

إن حجّتي هي أن هناك عنصرية محتملة تستحق التحليل في انحراف ابن منظور عن الرأس الصرفي للجذر اللغوي «بدا»، وربما استحق هذا التحليل أن يحتفظ به القارئ، وأن يغض النظر عن المعقولية المحدودة لهذا الاحتمال، وإذا ما أردتُ أن أقوي معقولية الاحتمال، فلابد من أن أضيف أن موقف شهرزاد من البدو واضح في حكاياتها إلى الحد الذي يمكن أن أعتبر موقفها شرحاً لانحراف ابن منظور عن الرأس الصرفي للمادة اللغوية «بدا»، فعندما يتعلق الأمر بسلوك البدوي في حكايات ألف ليلة وليلة، فهو «قاطع الطريق، وخائن الرفيق»[9] ولا يرجى من ورائه الخير.

وعلى عكس البدوي تبدو فراسة الحضري محققة فعندما تكلم بدوي أمام تاجر عرف على وجه السرعة أنه قليل العقل، مجنون لا يعرف قيمة ما يملك[10]. لا يؤمن جانب البدوي حتى لو حلف أغلظ الأيمان. فقد حلف البدوي حماد الفزاري لشاب حضري ألفاً وخمسمائة يمين بألا يخونه، وأن يكون معينا له و بالرغم من الأيمان المعقّدة غدر البدوي وخان، فعندما استغرق الشاب الحضري في النوم جذب البدوي السيف وضربه ضربة فصلت رأسه عن جثته[11]. إن أولى الوصايا التي تقال للمسافر في حكايات الليالي: احذر من البدو. ففي حكاية «علاء الدين أبو الشامات»؛ يصمم علاء الدين على السفر، فأوصاه أبوه بالحذر من بدوي قاطع للطريق يقال له «عجلان»[12].

الأخطر من كل هذا أن الحكاية لا تشفع لبدوي مثلما تشفع الحكاية لكل شخصيات ألف ليلة من القتل كالتاجر والصعلوك والعبد والنصراني[13]، وحطت من قيمة البدوي، فما أسوأ أن يعرف البدوي أن خاتمته ستكون بيد امرأة، وهي حكاية جديرة بأن تُلخص لكي تتضح الفكرة.

وقع البدوي حماد البدوي أسيراً لثلاثة ملوك هم «رومزان» و«حوقل» و«كان ما كان» وبعد ثلاثة أيام عُرض على هؤلاء الملوك الثلاثة فقالوا له «احك لنا أعجب ما رأيت من خطفك للصغار والبنات»[14] حكى لهم حكايته مع «نزهة الزمان» أخت الملك الحاضر «روزمان». عرفته «نزهة الزمان» فقامت إليه لتقتله فصاح البدوي حماد «لا تدعوها تقتلني حتى احكي ما جرى من العجائب»[15]. تدخل ابن أخيها «كان ما كان» وهدأها، عندئذ تشجع البدوي حماد وقال «يا ملوك الزمان إن حكيت لكم حكاية عجيبة تعفون عني؟ فقالوا نعم». حكى لهم حكاية، وبناء على العرف القائم بين القارئ وبين الحكاية في الليالي فسيتوقع القارئ العفو، فالبدوي حماد ليس أقل شأناً من «العبد» ومن «الصعلوك» ومن النصراني «ثم إن الملوك لا يخلفون الوعد».

خاب توقع القارئ فقد «جردت نزهة الزمان السيف وضربت عنق البدوي – حماد – على عاتقه، فأطلعته من علائقه، فقال لها الحاضرون لأي شيء استعجلت على قتله ؟ فقالت: أحمد لله الذي فسح في أجلي حتى أخذت ثأري بيدي، ثم أمرت العبيد أن يجروه من رجليه و يرموه للكلاب[16].

يختلف التعصّب ضد البدو من حيث هو أساس ثقافي عما يلي من أسس ثقافية سأتحدث عنها بعد قليل. يختلف من حيث إنه ليس أساسا ثقافيا شاملا يجيب عن سؤال عام هو: ما الأسس الثقافية لمجتمع ما؟ إنما يجيب عن سؤال جزئي هو: ما الأسس الثقافية لجماعة حضرية ما؟.

من زاوية يعني هذا أن هناك أسسا ثقافية عامة لمجتمع ما. يترتب على ذلك أن المجتمعات تتعدد وتختلف وتتنوع وتتصارع وتتصادم بسبب أسسها الثقافية. ومن زاوية أخرى يعني أيضا أن هناك أسساً ثقافيةً خاصةً لجماعات داخل المجتمع نفسه. يترتب على ذلك أن الجماعات داخل المجتمع نفسه تختلف وتتصارع وتتصادم؛ بسبب أسسها الثقافية، ويتضح هذا فيما لو عكستُ السؤال: ما الأسس الثقافية لجماعةٍ بدويةٍ ما؟ لأجيب تعصب البدو ضد الحضر.

ما أردته - إذن - من إيراد تعصّب الحضر ضد البدو هو مدخل لكي أعرّف مفهوم الأسس الثقافية من حيث هي سلوك مدفوع نحو اتخاذ موقف ما. ولا يمكن أن ننظر إلى اتخاذ الموقف بمعزل عن الضغوط التي يمليها النظام الفكري، ومدى تفاعل الناس معه، وبالتالي فالأسس الثقافية تشير إلى نوعية المعرفة التي يمّتثل الناس لها، وزاوية سقوطها عليهم.

إنها شبكة من المسلمات تشكل خلفية الإنسان المعرفية؛ فحين يتصرف الإنسان، أو يفكر، أو يتحدث، فهو يسلم بوجود طريقة معينة أقرب إلى أن تكون «شبكة من الأحكام»؛ أي نظرية أو مجموعة

من النظريات، لكن حين تؤدي الخلفية عملها أي تقوم بوظيفتها، فليس الإنسان في حاجة إلى نظرية؛ لأن مسلماته تسبق نظرياته. إنها مسلمات الناس. ليست تصوراتهم وفرضياتهم وآراءهم، فحسب، إنما هي جزء مما يُسمى بخلفية أفكارهم وعاداتهم وتقاليدهم.

إذن الأسس الثقافية رصيد متراكم من الأفكار والمفاهيم، تتبلور في أذهان الناس، وتشكل استجاباتهم، يمارسونها بكل ثقة، ويؤمنون بها من غير أدنى شك، ويتقبلونها كحقائق ذات طبيعة فكرية مطلقة. إنها موقفهم العقلي، أفكارهم ومفاهيمهم. وهي مرتبطة في شكلها العام بتقاليد وعادات وتجارب، بعضها موروث، وبعضها طارئ، وتلعب المرجعيات الدينية والثقافية، والنقاشات العابرة والموجهة دورا في نشوئها أو تكريسها، وفي ظروف ممارساتها.

تهيمن الأسس الثقافية على نحو لا يثير أي تساؤل، وتدفع الإنسان إلى أن يخفق في بلوغ مستوى التفكير الذي يتطلب موضوعاً ما. يُروى أن نقاشاً دار بين أبي ذر الغفاري وبين بلال بن رباح رضي الله عنهما، ومثل أي إنسان تهيمن عليه أسس ثقافية قال أبو ذر «يا ابن السوداء»[17]. رُفع الأمر إلى الرسول صلى الله عليه وسلم فقال لأبي ذر «إنك امرؤ فيك جاهلية».

لقد أغفل أبو ذر مفاهيم الحقبة التي شرع الرسول صلى الله عليه وسلم في إرسائها. بقي التصوُّر الجاهلي للتفاضل بين الناس، ونُسي التصور الإسلامي. وهكذا هي أسس الإنسان الثقافية؛ ما يبقى عندما يُنسى كل شيء. وتعمق عبارة الرسول عليه الصلاة

والسلام الوعي بالمشكلة التي أثارها أبو ذر بأدق تعبير عن الأثر العالق من الثقافة، واستحالة التملص منها.

تتضمن حكاية بديعة من حكايات ألف ليلة وليلة جدلاً بين جاريتين: بيضاء وسمراء، تستحضران المرجعيات الثقافية التي تدعم موقفهما. تستدعي الجارية البيضاء يد موسى عليه السلام التي أخرجها بيضاء، ووجوه الداخلين في رحمة الله البيضاء، والأنبياء والخلفاء الراشدين والملوك الذين ولدوا من النسل الأبيض، وإجماع الناس على «قلة عقل السودان»[18].

لم تجد الجارية السوداء نصوصاً صريحة ولا تجارب تاريخية لكي ترد، فلجأت إلى التأويل ، وبدأت من تقديم الليل في قوله تعالى ﴿ **والليل إذا يغشى** ﴾ على النهار في قوله تعالى ﴿ **والنهار إذا تجلى** ﴾، ومن كون الشباب أسود يهدّه بياض الشيب ويدني الإنسان إلى الموت، ومن اجتماع المحبين في الليل لكي يسترهم سواده، بينما يفضحهم بياض صبح النهار[19].

رغم المتعة التي يقدمها تحليل هذه الحكاية، وإغراء الأفكار الكامنة فيها إلا أنني سأقتصر على ما يهم موضوعي؛ ذلك أن جدل الجاريتين يوحي بأنهما – ومعهما من ينتميان إليه من لونهما – مفهومتان بشكل مسبق، لكنه فهم ليس موضع ثقة عندهما، فكل واحدة منهما تعتقد أنها – ومن تنتمي إليه – الأجمل ما يفرض على كل واحدة منهما طريقة تأويل معينة تمثل تجسيدات عملية لاقتناعاتهما ومعتقداتهما الأساسية بشأن اللون الذي ينتميان إليه.

إن لكل واحدة منهما طريقةً مختلفةً في التأويل؛ لأن لكل واحدة منهما معتقداتها وفرضياتها التي تؤلف نقطة انطلاق تأويلها، وهي معتقدات وفرضيات تمثل قوة، لكنها في الوقت ذاته مصدر ضعف؛ لأنها تغلق على كل واحدة منهما تأويلات أخرى محتملة حتى لو لم تتعلق بهما. وقد ترتب على هذا أن تأويل إحداهما لا يكشف إلا بنفي وإلغاء الأخرى.

إن هذا الجدل البديع والطريف معا المتعلق بـ «بالعمى والبصيرة» إذا ما استحضرت عنوان كتاب بول دي مان المعروف مازال مستمرا في الثقافة العربية الإسلامية من حيث هو أساس ثقافي؛ حيث كل تأويل حتى لو كان بصيرا يأتي على حساب نوع من العمى حينما ينفي الآخر ويلغيه.

يناسب الإجماع الأسس الثقافية (أجمع الناس كما تقول الجارية البيضاء)، وكما رأينا في جدل الجاريتين ففي إمكان أي تأويل أن يسوغ ما لا تؤمن به جماعة بوصفه من أسسها الثقافية.

فلو حدث واقتنعت جارية بيضاء بما أولته الجارية السوداء فستحصل هذه على الدعم . يترتب على هذا أن تأويل الجارية السوداء سيزداد معقولية، حينئذ تصبح المشكلة هي تثبيت الأساس الثقافي ليس لدى الجماعة فقط إنما عند كل فرد من أفرادها.

عشقت في إحدى حكايات الليالي فتاة بيضاء وابنة ملك عبداً إلى حد أنها سلمته جسدها فافتض بكارتها. لقد حصل العبد على دعم لا حدود له ؛ إذ أحبته فتاة بيضاء، ثم إنها ليست بيضاء فحسب إنما بنت ملك. يكمن الخطر هنا أن أساساً ثقافياً لم يعد قابلاً لأن

يشترك فيه كل أفراد الجماعة، وتصبح المشكلة كيف يمكن أن يكون الأساس الثقافي فاعلاً ليس عند الجماعة فحسب، إنما عند كل فرد من أفرادها .

لم تقل الحكاية شيئاً عن العبد بعد أن فعل فعلته، لكن ما فعله بقيت عاقبته عذابا لا يطاق يحط من إنسانية الفتاة، ويهدر كرامتها. أول ما حدث لها أنها أُولعت بالنكاح إلى حد أن لا بشر يستطيع أن يشبع نهمها، لذلك اتخذت قردا تؤكّله وتشرّبه مقابل أن يشبع شبقها الجنسي.

ولكي تشف من شبقها الجنسي احتاج الأمر إلى سلسلة من الإجراءات المعقدة أشرفت عليها إحدى العجائز. «تأتيني بقدر - تقول العجوز لزوجها الذي أرهقته بالنكاح - وتملأه من الخل البكر (تنظيف) وتأتيني بقدر من رطل العود القُرح (تطهير)…. وضعته في القدر، ووضعت القدر على النار وغلته غلياناً قوياً.. حملتها العجوز وهي لا تشعر، وألقت فرجها على فم القدر فصعد دخانه حتى دخل فرجها فنزل من فرجها شيء تأملته فإذا هو دودتان إحداهما سوداء والأخرى صفراء، فقالت العجوز الأولى تربت من نكاح عبد، والثانية تربت من نكاح قرد»[20].

إن صورة الأسود في المتخيّل العربي، وتمثيلاته بوصفه آخر في الثقافة العربية مدروسة إلى حد ما[21]، وفي هامش هذه الدراسات تُحشر تمثيلات العبيد في حكايات ألف ليلة وليلة. ويكتفي الباحث بأن يقول: إن الحكايات تمثل العبد تمثيلاً سلبياً. سأكتفي بعبدالفتاح كيليطو الباحث الأشهر والأعمق في حكايات ألف ليلة

الذي يضم العبيد إلى عامة الناس الذين تظهرهم حكايات الليالي على أنهم مجموعة بشرية منحطة، وغير مراقبة، وغير مضبوطة، وغير مؤدبة، وبلا دين أو خلق[22].

لكن على حد علمي لم يدرس أحد حكايات ألف ليلة وليلة من منظور الأسس الثقافية التي تجعل كتابا كألف ليلة وليلة قُصرت قراءته على العامة لا يختلف من حيث أسسه الثقافية عن كتاب قُصرت قراءته على الخاصة، وحتى عبدالفتاح كيليطو يصرّح بأن في حكايات ألف ليلة وليلة خطاً فاصلاً بين ثقافتين: ثقافة العوام، وهي شفهية لا غير، وثقافة عالمة تتميز أساساً بالكتابة[23].

هناك فرق بين الثقافة وبين مَن يحمل الثقافة وبين ما يحمل الثقافة. ليست الشفاهية والكتابية الثقافة؛ إنما هما ما يحمل الثقافة. يزدري كتاب كليلة ودمنة العامة وهو الكتاب الذي ينتمي إلى الثقافة العالمة، مثلما يزدريهم كتاب ألف ليلة وليلة، ومن هذا المنظور فلا حد يفصل بين ثقافتين؛ إنما هناك ثقافة واحدة، وطبقتان، وكتابان مختلفان في الظاهر فقط.

تكشف الثقافة الشفاهية - يقول معجب العدواني في مدخل أولي عن الموروث وصناعة الرواية - عن كونها بريئة تعكس بوضوح، ولا مشكلة معها أن تعكس تحيزا تجاه النساء والسود والرقيق، بينما تبدو الثقافة الكتابية قادرة على المراوغة والشيطنة[24]. وما أذهب إليه من وجهة النظر التي أتبناها هنا أن لا فرق بين أن يكون التحيّز واضحاً أو محتجباً؛ إذ إن التحيّز موجود، وهو علة كون النصوص الشفاهية كألف ليلة وليلة، والنصوص الكتابية كالرواية ليست

حرة في وجودها، فهي مطبوعة بتحيّز غير واع. ومن هذا المنظور لا أهمية لنتيجة كون التحيز واضحاً أو محتجباً، ذلك أنني أذهب هنا أن وضوح التحيّز في ألف ليلة وليلة أخطر من احتجابه في الرواية العربية الحديثة، لا بمعنى أنه يظهر ليُرى ويُعرف؛ إنما بمعنى أن التحيّز سر من أسرار الثقافة العربية الإسلامية يحمل ذاته على سطح الحكايات.

يعني السر في المعجم العربي الإخفاء كقولنا «أخفيت الشيء» والإعلان كقولنا «أسررته» وقد فسر البعض قوله تعالى: ﴿ **أسروا الندامة لما رأوا العذاب** ﴾ أي: أظهروها[25]. وأيا كان موقف المفسرين من هذا المعنى، فإن السر هو ما يكون الأكثر شيوعاً وعاديّة وتكراراً وانتشاراً بين الناس، ومن هذا المنظور أرى الأسس الثقافية للتحيّز ضد النساء والعبيد والرقيق في حكايات الليالي.

لم ينتج وضوح التحيّز تجاه النساء والسود والرقيق في ألف ليلة وليلة عن براءة الثقافة الشفاهية كما يستنتج العدواني؛ إنما نتج عن عمقها، ذلك أن الأسس الثقافية لا تطفو إلا لأن هناك عمقا يدفعها إلى أعلى. يكمن عمق الأسس الثقافية أن تَخِفّ لتظهر كما في ألف ليلة وليلة.

العمق صفة الطفوّ؛ ذلك أن ألف ليلة وليلة عميقة إلى حد أنها سطحية، مروية ببساطة وجمال من يعرف ثقافة الناس، ويروي لهم، ويهتم بثقافتهم اهتماماً عميقاً، رديئة بصورة لا تصدق إلى حد أنها تحرك شعور من يستمع أو من يقرأ بصورة عميقة للغاية،

مخلصة إلى أقصى حد لهفواتها، ومتيمة إلى أقصى حد بأغلاطها وهو ما جعل منها منعطفا في السرد العالمي.

تذكّر حكاية سيف الملوك في ألف ليلة وليلة بكتاب كليلة ودمنة؛ كلاهما لا يقرآن إلا أمام جمهور من الخاصة كالملوك والوزراء والأمراء والشعراء ورجال الدين، وفي قصر من قصور الخاصة، فلا يقرآن على حافة الطريق كي لا يستمع إليهما العامة كالعبيد والجواري والنساء والأطفال والصبيان والسفهاء، وينتهيان إلى أن يُدوّنا بماء الذهب، ويحفظا في مكتبة القصر.

يلاحظ عبدالفتاح كيليطو وهو يحلل حكاية سيف الملوك أن مجموعة العوام هذه تعيش حالة تبعيّة مطلقة: النساء بالنسبة للرجال، والجواري والعبيد بالنسبة للأسياد، والصبيان بالنسبة للآباء، وأن القاسم المشترك بين الجموعات الخمس كونهم لا ينتمون إلى الثقافة العالمة.

وما أذهب إليه أن الجماعات الخمس هذه رجالاً ونساءً، جواريَ وعبيداً وأسياداً، وآباء وصبيانا، يعيشون حالة تبعية مطلقة لا بالنسبة لبعضهم بعضا، إنما حالة تبعية مطلقة للثقافة التي ينتمون إليها. يؤمن العبد أنه تابع لسيّده، مثلما يؤمن السيد أن العبد تابع له، والمدوّنة الثقافية العربية والإسلامية تعيد ذلك إلى حتمية دينية أو طبيعية، فالسود عبيد إما بالفطرة، أو بفعل لعنة إلهية، أو بفعل الطبيعة التي أحرقت أبدانهم وعقولهم وأخلاقهم وطبائعهم[26].

يخلق الإنسان الثقافة ثم يعلق فيها، وإن حدث أن افتكّ إنسان ما منها وُجد من يعيده إليها. يعلن السيد في حكاية العبد الذي

يكذب في كل سنة كذبة «اذهب عني فأنت حر»[27]. يرفض العبد أن يُعتق، فهو لا يجيد في حياته إلا أن يكون عبداً، وفيما لو أصبح حرا فسيموت من الجوع، ولكي يبرهن لسيده يستحضر مرجعية فقهية. يقول «وهذه المسألة التي ذكرتها لك شرعية، ذكرها الفقهاء في باب العتق»[28]. إن أسوأ ما في هذه المرجعية أنها تُنسي الإنسان أنه ولد حرا.

تشتغل المرجعيات العربية والإسلامية في حكايات ألف ليلة ولية، وتختصر في آية كريمة، أو حديث شريف، أو أثر، أو حكمة، أو بيت من الشعر. ورد في حكاية بحث الملك الأمجد عن أخيه الملك الأسعد أن سار في إحدى المدن فصادف امرأة «ذات حسن وجمال، وقد واعتدال، ليس لها في الحسن مثال». تحدثت «فارتاح خاطر الأمجد لديها، وحنّت جوارحه إليها». ناداها: أتجيئين عندي أم أجيء عندك؟ فأطرقت رأسها بحياء إلى الأرض وتلت قوله تعالى ﴿ **الرجال قوامون على النساء بما فضل الله بعضهم على بعض** ﴾ ففهم الأمجد إشارتها، وعرف أنها تريد أن تذهب معه[29].

يبدو سلوك المرأة غريباً غير عقلاني، لكنه سلوك يقبل التفسير بشرط أن نفهم عمل الثقافة عند مستوى نصوصها المؤسسة التي لا تُرى ولا تُسمع حتى من المرأة نفسها، لكن ذهابها معه هو الطريقة غير المباشرة لمعرفة ما يجري في الثقافة. وحينما تبرر المرأة سلوكها بآية قرآنية كريمة فلا يوجد أي شيء غير عقلاني من وجهة نظرها.

وكهذا فالمرأة عقلانية، ذلك أن العقلانية هنا تعني أن تتوصل المرأة إلى تفاهم مع الجانب الثقافي العالق فيها.

يوضح احتجاج المرأة بالآية الكريمة الكيفية التي تسيطر بها القوى في مراحلها الأولى للسيطرة حيث البراهين والحجج لتفرض سيطرتها الثقافية، ومع استمرار القوى المسيطرة في ضخ البراهين الدينية يشعر المسيطر عليه بالدونية، ولكي يهرب يلتحق بالمسيطِر. كان بإمكان المرأة أن ترد «تعال أنت» لكنها بفعل حجج القوى المسيطرة قد تخلت عن جانبها الذاتي، وسارت في اتجاه الثقافة التي فُرضت عيها «بطاقة الغريق وتشبثه» حسب تعبير فانون وهو يحلل العنصرية والثقافة[30].

وإذا ما أوجزت صورة المرأة كما ترسمها حكايات ألف ليلة ولية فهي المرأة الكائدة، والخاطئة، والناكرة للعشرة والعشير[31]، وناقصة العقل والدين[32]، وهي صور تجد مرجعيتها في الثقافة العربية الإسلامية، وهي التي تدفع الشخصيات في ألف ليلة وليلة إلى ألا تدرك الأشياء، وتتصرف تجاهها بشكل شخصي، إنما تدرك وتتصرف في خبراتها ودوافعها وتوقعاتها المصوغة من قوالب الثقافة القائمة. وجانب من تكيف الشخصيات في حكايات الليالي هو اتفاقه مع الآخرين بشأن ما يتصرف، وحين يتصرف بشكل لا يستطيع الآخرون أن يقروا بتصرفهم يحكمون بأنه جنون .

وإذا كانت الثقافة حددت إدراك الشخصيات وتصرفاتهم، فأنا في وضع يسمح لي أن أرى مفهوم التعصّب الذي تظهره حكايات ألف ليلة نحو البدو والعبد والمرأة من وجهة نظر أخرى. فالتعصب

ضد هذه الفئات ليس الاستثناء، إنما القاعدة في الثقافة العربية الإسلامية؛ ذلك أن العنصري داخل ثقافة تقبل العنصرية هو شخص طبيعي جداً[33]. وما من درجات للعنصرية، فإما أن يكون المجتمع عنصريا أو لا يكون[34]؛ ولأن حكايات ألف ليلة وليلة نشأت في ثقافة تقبل العنصرية فهي تشبه الثقافة التي نشأت فيها؛ أي أنها حكايات طبيعية؛ لأن الرواة يتحملون مسؤولية القيم التي يحضرونها إلى ما يروونه. يفعلون ذلك لا لأنهم يعون ما يفعلون، إنما لأن معتقداتهم، وأفكارهم، وخبراتهم، وتوقعاتهم، ودوافعهم؛ أي أسسهم الثقافية تستحوذ عليه أثناء الحكي.

تبلور الأسس الثقافية طيفاً عقلياً يشير إلى ما يشبه «الفروض المطلقة» أي التي لا يسأل عنها، لا لأنها لا تقبل السؤال، بل لأن السؤال عنها يثير حفيظة الناس؛ بسبب اعتقادات كثيرة تتوقف عليها[35]. يقول ابن الجوزي «ومنهم من ينفق مجلسه في ذكر موسى والجبل ويوسف وزليخا، يخرجون الكلام إلى الإشارات التي تضر ولا تنفع، وفيهم من يتكلم بالهذيان، ويتلاعب بالقرآن حتى أن بعض القصاص سئل: من أي شيء تاب موسى؟ فقال من مثل فضولك»[36].

لمّح القاص إلى قوله تعالى: ﴿ **ولما جاء موسى إلى ميقاتنا وكلمه ربه قال ربي أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن انظر إلى الجبل فإن استقر مكانه فسوف تراني فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين** ﴾[37].

يستحق الفعل (رأى) واستعمالاته في القرآن الكريم أن يُدرس من زوايا متعددة يهم موضوعي منها أثر استخدامه القرآني في الثناء على العيان والمشاهدة في الثقافة العربية لكونه المصدر الرئيس للحقيقة، وُسع فيما بعد إلى منهجية، حيث العيان يثبت العلاقة بين شخص روى الحديث النبوي وآخر سمعه منه، وهي منهجية دقيقة ومعقدة امتدت إلى بقية العلوم الأخرى.

يمثل العيان (الرؤية) المصدر الأول للمعرفة في الثقافة العربية، وإذا استحال العيان يأتي الخبر المكفول بصدق الراوي. يرد في القرآن الكريم ﴿ **لو اطّلعت عليهم لمُلئت منهم رعبا** ﴾[38] وفي تفسيرهما يقول نخبة من العلماء «وترى أيها المشاهد لهم» و«تظن أيها الناظر» و«لو عاينتهم»[39]. وهنا فكرة مفادها «ليس من رأى كمن سمع»، وأن «العيان ليس كالخبر»، فلو أنك أيها الناظر رأيت أصحاب الكهف لأدبرت عنهم هارباً، ولمُلئت نفسك منهم فزعا، فليس من رأى كمن سمع.

سأغلق هذا الاستطراد القصير الذي بدت فائدته لي بكون العيان (الرؤية) مصدرا من مصادر المعرفة في الثقافة العربية الإسلامية. إنه استطراد يسمح لي بأن أتوصل إلى نتيجة تهم موضوعي يمكن إجمالها في أن موسى عليه السلام الذي وصفه العبد الصالح (الخضر) بكونه لا يسكت جرياً على عادته وحكمه[40] أراد أن يعرف الله؛ فليس من رأى كمن سمع، وليس الخبر كالعيان.

وإذا ما وصفتُ موسى عليه السلام بمفهوم ينتمي إلى قيم المعرفة الحديثة سأقول بلا تردد إن موسى عليه السلام كان

شكوكيا، وهو المفهوم الذي يقتضي ضمناً حب الاستطلاع، فضولياً بدرجة كافية دفعته إلى أن يرغب في أن يعرف أكثر وأحسن عن الله جل جلاله.

دفع موسى عليه السلام ثمن فضوله بأن خرّ صعقاً. أيّ ميّتاً، أو مغشياً عليه، أو أن يغشى على الإنسان من صوت شديد يسمعه وربما مات منه، ثم استعمل في الموت كثيراً[41]. وهي خاتمة تشبه ما لاحظه عبدالفتاح كيليطو في حكايات ألف ليلة وليلة حيث «الفضول يمكن أن يؤدي إلى الموت. الموت هو جزاء الرغبة في المعرفة».

لماذا تحدث هذه العاقبة في كتاب ألف ليلة وليلة، وهو الكتاب الذي نتج عن إحدى مغامرات الفضول الكبرى في التاريخ البشري؟ فأول حكاية سردها الوزير على ابنته شهرزاد «ما حصل للثور والحمار مع صاحب الزرع»[42] تحذر من مغبة الفضول. لماذا يحدث هذا من راوية هي من أعظم الفضوليات والفضوليين في مسيرة التاريخ البشري؟. ولماذا يحدث في نوع أدبي هو أثر من آثار الفضول؛ حيث السرد هو فضول الإنسان تجاه الإنسان؟.

تكمن الإجابة في العودة إلى الأسس الثقافية. لقد بينت لنا الروائية توني ميريسون الحائزة على جائزة نوبل في الآداب (1993) الكيفية التي يحول بها الكتاب أوجها من خلفياتهم الاجتماعية، ومعتقداتهم، وأفكارهم، وتخميناتهم إلى أوجه من اللغة. وأكدت أنها كَشَفَتْ الكُتبَ حين قرأتها بوصفها كاتبة لا ناقدة؛ لتبين لنا كيف يخوض الكتاب حروباً سرية، وكيف يرتبون جميع أنزاع الجدل

في نصوصهم. وكيف أنهم يعرفون دائماً على مستوى ما أنهم يفعلون هذا. هكذا بحثت في ذهن وخيال وسلوك ولغة الكتاب، وما يعادل قيمة البحث الذي أنجزته هو إجابتها التي تبين ما تفعله الأيديولوجيا (أفكار ومعتقدات) في ذهن وخيال وسلوك الكتاب حين يكتبون[42].

كما بين لنا إدوارد سعيد بحصافة نادرة وألمعية أن النصوص هي في النهاية نصوص دنيوية، وأنها ليست مجرد فيض خالص، إنما هي تُنتج ضمن ثقافة يؤثر وضعها التاريخي في قدر كبير مما يقول الكُتابُ، إن لم يكن يحدده. وأن النصوص عمل فردي لكاتب منشبك في ظروف يسلم بها الجميع كإقامته، وجنسيته، ومحلته المألوفة، وأصدقائه[44].

زودتني هذه الأفكار الثمينة بخلفية مناسبة أقرأ في ضوئها كتاب ألف ليلة وليلة بوصفي كاتباً لا ناقداً؛ لأتبين وأبيّن كيف خاضت شهرزاد حروباً سرية، وكيف رتبت الحكايات وروتها. وكيف أنها تعرف على مستوى ما أنها تفعل ذلك. إن البحث في ذهن وخيال وسلوك ولغة شهرزاد يبين ما تفعله الأسس الثقافية في ذهن وخيال وسلوك شهرزاد وهي تروي حكاياتها، وكما قلت أعلاه فإن بإمكان الراوي مثله مثل المؤلف أن يتنكّر، لكنه حتماً لن يتخفّى.

إن الفضول طبيعة إنسانية، ويتجلى في أبهى صوره في الأسئلة. «أخرج أحمد عن أبي أمامة قال: لما نزلت ﴿ **يا أيها الذين أمنوا لا تسألوا عن أشياء.. الآية** ﴾ كنا قد اتقينا أن نسأله فأتينا أعرابياً

فرشوناه بُرداً وقلنا له سل النبي»[45]. يروي النواس بن سمعان «أقمت مع رسول الله صلى الله عليه وسلم سنة بالمدينة ما يمنعني من الهجرة إلا المسألة، كان أحدنا إذا هاجر لم يسأل النبي»[46]. ويشرح ابن حجر هذا قائلاً «ومراده أنه قدم وافدا فاستمر بتلك الصورة ليحصل المسائل خشية أن يخرج من صفة الوافد إلى استمرار الإقامة فيمتنع عنه السؤال»[47]. ويروي ابن عباس أن عدد الأسئلة التي سألها الصحابة ثلاثة عشر سؤالاً وكلها موجودة في القرآن الكريم.

ربما تعود ندرة الأسئلة بالمعنى الذي أورده ابن عباس إلى أن الدولة الإسلامية آنذاك دولة جديدة والدول الجديدة تشبه الرسامين أو الشعراء، أو المؤلفين الموسيقيين المتمرّنين، الذين يسعون لإيجاد أسلوبهم المناسب، ونمط الحل المميز للمصاعب الماثلة في وسطهم، ومن الصعب أن يُرتّبوا نموذجيا في فئات تقليدية أو حتى مبتكرة، على غرار الطريقة المتناقضة ظاهريا التي تجعل تصنيف الرسامين غير الناضجين في مدارس أو تقاليد أصعب عادة بكثير من تصنيف الناضجين الذين وجدوا أسلوبهم الفريد وهويتهم الخاصة بهم[48].

يُفهم هذا التشبيه من / ويشير إليه تحليل ابن حجر لمنع السؤال في تلك المرحلة التاريخية حيث الانشغال بالأسئلة تضييع للوقت بما لا طائل تحته، واشتغال بالأهم المحتاج إليه عاجلاً عما لا يحتاج إليه في الحال، والشك والحيرة، والاختلاف والعصيان الذي يجر إلى عدم الطاعة[49].

بيد أن الأجيال التي تلت لم تتخلص من الظرف التاريخي الذي أنتج ثقافة كهذه ، وتحولت هذه الأحاديث إلى مرجعية ثقافية، واستُخدم تحليل ابن حجر إلى ما يحجر على الأسئلة حتى تحول الفضول إلى عادة سيئة على المستوى العلمي والاجتماعي، وسُكّت منها الأمثال والحكم التي تحذّر من مغبة الفضول، ومنها ما تضمنته حكايات ألف ليلة وليلة. إن تحليل الثقافة العربية الإسلامية من منظور أسسها الثقافية يجعل من هذه الأحاديث مرجعية ثقافية لكل مواقف الثقافة العربية الإسلامية من الفضول لاسيما الأسئلة التي تمس فروضها المطلقة .

لا تكف الأسس الثقافية عن مزاولة تأثيرها في حكايات ألف ليلة وليلة . نقرأ «إن أول ما خلق الله القلم فقال له أكتب فقال ما أكتب؟ فقال أكتب القدر وما هو كائن إلى الأبد»(50). منذ أن خط القلم الأول على الصحف الأولى ، لن يعود لأي إنسان الحق في أن يتصرف أو ينفعل أو يحب أو يكره أو يترك أثراً دائماً أو عابراً من تصميمه الخاص، فالإنسان بدأ في اللحظة التي كتب فيها القلم دخوله إلى اللوح المحفوظ . لقد «كتب الله نسخة العالم من أوله إلى أخره في اللوح المحفوظ ثم أخرجه إلى الوجود على وفق تلك النسخة»(51). وهكذا خلقت حياة العالم من لوح منقوش عليه ما سيحدث، وبما أن الإنسان ينتمي إلى هذا العالم فلم يبق له شيء ما يعتبره رسالته الشخصية كي يعيش من أجلها، لأنه يعرف أن هناك كتاباً يفرض فيه المكتوب ذاته.

هناك نصوص أخرى بسببها تحول القدر إلى أحد الأسس الثقافية للثقافة العربية الإسلامية التي أثرت في حكايات ألف ليلة وليلة وجعلت منها خلفية لها. ففي حكاية الأخوين نور الدين وشمس الدين(52) تسير الأحداث بما يحيل إلى القدر أو يشير إليه كاتّفق، وإرادة الله وحوله والتوكل عليه، ووافق الأمر، لتشرح أحداثاً غير متوقعة، وغير محسوبة من وجهة نظر الواقع، لكنها تناسب القدر المكتوب كي يشرع في الحركة لينجز المشروع المتروك له وحده.

ينجز القدر ذاته في هذه الحكاية تحت أشكال مختلفة كالنوم والموت والسلطة ليس في هذه الحكاية وحسب؛ إنما في أغلب الحكايات؛ حيث يتحكم القدر في شخصيات الحكايات كأن يرميها في المدن أو يوصلها إلى البساتين أو يدبر لها وسائل النقل لتسافر أو تهرب.

إن كل ما يحدث في ألف ليلة قدر يجري بما حكم الله، أو لأن القلم جرى بما حكم الله، أو أنه جرى بالأمر المقدر، أو قدّره الله لأمرٍ أراده، لأن سهم القدر نفذ فيه، أو لأن القدر ساق بعض الشخصيات إلى ما وقعت فيه، حتى إن بعض الشخصيات سميت بـ (قضى فكان).

تكمن خطورة مثل هذا الأساس الثقافي في أن التاريخ توقف هناك، كما لو أن الإنسان لا يساهم في أن يقطع سلسلة من المراحل التاريخية. التاريخ الذي يجعل الإنسان الذي يجعل التاريخ بدوره يتخذ في كل مرحلة شكلاً خاصاً لسياسته ودينه واقتصاده وثقافته.

تبدو القدرية التي يرتكن إليها مجتمع يؤمن بالقدر إنكاراً لأن يتضمن التاريخ أشكالاً وتنويعات ممكنة.

سأتوقف هنا على أمل - أياً كان نقص ما عرضته - أن يكون قد جعل ممكناً تصور الأسس الثقافية، وأن يكون واضحاً كيف كان كتاب ألف ليلة الأساس الذي تتوافر فيه أكثر أسس الثقافة العربية الإسلامية، وهو الكتاب الأكثر تمثيلا لتلك الأسس. هذا ما كنت أفكر فيه وشغلني على امتداد هذه الصفحات، وربما أفضل ما أختمها به هو أن أقول «هذا هو بالضبط ما كان يشغلني، لكني لست أدري إن أحسنت التعبير عنه».

الهوامش والمصادر والمراجع

(1) أوبنهايمر، جورج روبرت، العلم والحضارة، في النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ترجمة: محيي الدين صبحي، الطبعة الأولى، ليبيا، الدار العربية للكتاب، 1988، ص50.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) جادامير، هانز جيورج (تأليف) **تجلي الجميل، ومقالات أخرى**، برنا سكوني، روبرت (تحرير)، ترجمة: سعيد توفيق، الطبعة الأولى، مصر، المشروع القومي للترجمة، 1997، ص 82.

(4) يوجد هذا الباب في كتب الصرف وفي أغلب كتب النحو التي تضم أبوابا صرفية، انظر على سبيل المثال، حسن، عباس، **النحو الوافي**، الطبعة الأولى، مصر، دار المعارف جـ 749/4.

(5) انظر: حسان، تمام، **اللغة العربية معناها ومبناها**، الطبعة الثالثة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 326.

(6) لم تعد ذاكرة الجذر اللغوي (غزا) تشير إلى هجوم قبيلة على أخرى، بل أصبحت مشحونة بالدين، وذروة سنام الدين؛ أي الجهاد ويقف على قمة السنام غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم.

(7) ابن منظور، جمال الدين، **لسان العرب**، مادة بدا، جـ 67/14 .

(8) المصدر نفسه، ...

(9) العدوي، محمد قطة (مقابلة وتصحيح) ألف ليلة وليلة، بيروت، دار صادر مجـ 79/1.

(10) المصدر نفسه ، مجـ 308/1.

(11) المصدر نفسه، مجـ 35/2.

(12) المصدر نفسه، مجـ 250/2.

(13) كما هو معروف؛ فالسرد في ألف ليلة و ليلة وسيلة للخروج من ورطة أو موقف صعب. العادة «هناك قوي وهناك ضعيف و لا يجد هذا الأخير خلاصه إلا بسرد حكايته أو حكاية أشخاص آخرين»، بعد انتهائه (الضعيف) يملس على رأسه و يخرج (82). هذه العادة حدثت مع (التاجر مجـ 169/1) و مع (الصعلوك مجـ 64/1) حدثت أيضا مع (العبد: مجـ 93/1) ومع (المباشر : مجـ 138/1) و مع (النصراني: مجـ 128/1). كل واحد من هؤلاء يقع في مأزق و تنجيه الحكاية. الغريب أن هذا لم يحدث مع البدوي حماد الفزاري (جـ 36/2).

(14) ألف ليلة وليلة، مصدر سابق، مجـ 28/2.

(15) المصدر نفسه، مجـ 29/2.

(16) المصدر نفسه، مجـ 36/2 . تدفعني خاتمة حماد البدوي إلى أن أفكر في تصرفاته. من المعلوم أنه كان قاطعا للطريق ، ولكونه بدويا فهو يحمل تصورا مضادا للحضر، ومن ثم فهو ليس بريئا من السخرية من الحضر، فهو يدعو نزهة الزمان (يا مدنيّة) ويا (قطعة حضرية). لم يفلت البدوي حماد من مصيره الذي قرره هو سلفا ، فمن أمثال ألف ليلة وليلة «لو عاير أحدكم أخاه برضاع كلبه لارتضعها». انظر: مجـ 312/1.

(17) البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم، صحيح البخاري، شرح وتحقيق الشيخ قاسم الشماعي الرفاعي، كتاب الإيمان، باب المعاصي من أمر الجاهلية ولا يكفر صاحبها بارتكابها إلا الشرك... مجـ 78/1. ومما له دلالة أن يورده البخاري في كتاب الإيمان، وفي باب المعاصي من أمر الجاهلية.

(18) ألف ليلة وليلة، مصدر سابق، جـ 413/1.

(19) المصدر نفسه، جـ 1/414 .

(20) ألف ليلة وليلة ، مصدر سابق ، جـ 1/533-534.

(21) رغم تحفظي على جزء من دراسة كاظم متعلّق بالمذهبية والتحليل من منظورها ، إلا أنها الدراسة الأعمق فيما اطلعت عليه. انظر : كاظم، نادر، **تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، البحرين، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، 2004.

(22) كيليطو، عبدالفتاح، العين والإبرة، مرجع سابق، ص 33.

(23) المرجع نفسه، ص 33.

(24) انظر، العدواني، معجب، الموروث وصناعة الرواية، مدخل أولي، ثقافة الخميس، جريدة الرياض، العدد 15970، الخميس 15 مارس 2012 .

(25) انظر، ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الأولى، بيروت، دار الجيل، 1991، مجـ 3/67. ويورد الأصفهاني في معجمه ما يُستدل بمعنى أظهروها بدلالة قوله تعالى «يا ليتنا نرد ولا نكذب بآيات ربنا» وإن كان لا يذهب إلى هذا المعنى . انظر : الأصفهاني، الراغب، معجم ألفاظ القرآن، تحقيق: نديم مرعشلي، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ص 234.

(26) استدعي كاظم الأصل التوراتي المتعلق بالسود، وقراءتها العربية. انظر: كاظم، نادر، **تمثيلات الآخر، صورة الأسود في المتخيل العربي الوسيط**، مرجع سابق، ص ص 218، 231.

(27) **ألف ليلة وليلة**، مصدر سابق، مجـ 1/109.

(28) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(29) المصدر نفسه، مجـ 1/296.

(30) انظر، فانون، فرانز ، «**العنصرية والثقافة**، في: لأجل الثورة الإفريقية»، ترجمة ماري طوق، وديالا طوق، الطبعة الأولى، بيروت، دار الفارابي، 2007، ص ص 47، 63.

(31) **ألف ليلة وليلة**، مجـ 1/23.

(32) المصدر نفسه، مجـ 1/37.

(33) فانون، فرانز ، **العنصرية والثقافة**، مرجع سابق ، ص 58.

(34) المصدر نفسه، ص 59.

(35) عن مفهوم الفروض المطلقة والفروض النسبية نظر : محمود، 1983، ص 40.

(36) ابن الجوزي، عبدالرحمن بن علي، كتاب القصاص والمذكرين، تحقيق: قاسم السامرائي،

(37) سورة الأعراف ، الآية 143 .

(38) سورة الكهف، آية 18 .

(39) نخبة من العلماء (إعداد)، التفسير الميسر، المملكة العربية السعودية، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، الأمانة العامة، الشؤون العلمية، 2010-1431، ص 295.

(40) القرطبي، محمد بن أحمد، الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر العربي، جـ 17/11 .

(41) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن أحمد ، لسان العرب، الطبعة الأولى، بيروت، 1955-1992، جـ 198/10 .

(42) ألف ليلة وليلة ، مصدر سابق ، جـ 1 .

(43) موريسن، توني ، اللعب في الظلام ، ترجمة : أسامة أسبر، دمشق ،دار الطليعة الجديدة، 1999 .

(44) سعيد، إدوارد، تأملات في المنفى، ترجمة، ثائر ديب، بيروت، دار الآداب ، 2004.

(45) العسقلاني، أحمد بن علي، فتح الباري بشرح صحيح الإمام أبي عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري، صححه وحققه عبدالعزيز بن عبدالله بن باز، المكتبة السلفية، جـ 266/13 .

(46) المصدر نفسه ، الجزء والصفحة.

(47) المصدر نفسه ، الجزء والصفحة.

(48) غيرتر، كليفورد، الثورة الإدماجية: المشاعر الوشائجية والسياسات المدنية في الدول الحديثة . في : برومبرغ ، دانيال، التعدد وتحديات الاختلاف، المجتمعات المنقسمة وكيف تستقر، ترجمة : الأيوبي ، سعيد . بيروت : دار الساقي، 1997، ص 65.

(49) العسقلاني، أحمد بن علي، فتح الباري...، مصدر سابق، جـ 13/ 263-267 .

(50) الغزالي ، أبو حامد محمد، إحياء علوم الدين، القاهرة، المطبعة التجارية، بدون تاريخ، جـ 21/3.

(51) كيليطو، عبدالفتاح، العين والإبرة، مصدر سابق، ص 100 .

(52) ألف ليلة وليلة، مصدر سابق ، جـ 1، ص 55 وما بعدها .

الحكاية التراثية والثقافة

محمد ربيع

إذا كانت ورقة الأستاذ علي الشدوي الرئيسة قد عُنيت بكشف الأسس الثقافية التي تقف وراء حكايات «ألف ليلة وليلة» على وجه التحديد، واقتصرت عليها لغاية منهجية واضحة، فإنني هنا في هذه الورقة الفرعية سأجيز لنفسي توسيع النظر ليتجاوز حكايات ألف ليلة وليلة إلى الحكاية في التراث بصفه عامة، كما سيتجاوز النظرُ أيضًا الأسسَ الثقافية التي قد تتسع دوائرها وتضيق إلى الثقافة العربية في سعتها وعمومها. والمسوغ المنهجي لهذا التوسيع هو ما بين الأمرين من علاقة الجزء بالكل، بمعنى أن ما قدمته الورقة الرئيسة يصح أن يعد نموذجًا محددًا في داخل القضية الأوسع المتناولة هنا. وسأميل مرغمًا هنا بالرغم من سعة القضية المتناولة إلى الإيجاز والتكثيف؛ لمحدودية المساحة والزمن المتاح.

الحكاية المحددة في الورقة الرئيسة تقابلها حكايات التراث التي قد تندرج تحت ما يسمى «الأخبار» أو «الروايات» أو «المرويات». ويقابل الأسسَ الثقافية في دوائرها المتفاوتة في الضيق والسعة

مجموعُ الأفكار الراسخة الشاملة والمتوارثة والمسلّم بها في التراث الثقافي. وإذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة صاغتها الأسس الثقافية وأنتجتها على نحو ما فإن الثقافة في عمومها بما فيها من أفكار دينية اجتماعية وقَبلية وحزبية راسخة قد أنتجت بالكامل مجموع الأخبار والروايات التراثية. وإذا كانت الأولى تعمدت التنكر وإن لم تستطع إخفاء انحيازات منتجها، فإن الثانية تظهر انحيازات المنتجين لها علنًا في كثير من الأحيان، لكن تحت مبرر أنها ليست سردًا فنيًّا يعتمد الخيال، بل تاريخ حقيقي لا مجال للخيال فيه، وهنا تكمن الخطورة.

لقد تناولتُ من جانبي في مقامات سابقة في معرض التأمل في حكايات التراث ما سميته آنذاك بـ «الحكاية المؤسسة»، وحاولت إظهار تجليات هذا المفهوم على نحو خاص في «حكايات نشأة النحو» المتداولة بصورة أساسية في كتب الطبقات والتراجم. ولفظ «مؤسسة» يحتمل فتح السين المشددة الأولى وكسرها (أي: الحكايات المؤسَّسة والمؤسِّسة) بمعنى: أن حكايات التراث في الغالب «مؤسَّسة» على فهم ما معين سائد لمضمون ما تحكيه. فحكايات الكرم التي تحكّي نحر الإبل مثلا مؤسّسة على صورة محددة لمفهوم «الكرم» على أنه «إطعام»، وتنسب ذلك إلى شخصية سردية معينة اتُّخذت «رمزًا» للكرم هي «حاتم»، وحكايات عدل الخلفاء أو فصاحتهم أو زهدهم ونحو ذلك مؤسسة على الصورة النمطية للصفات التي ترى الثقافة وجوب تحلّي الخليفة بها في صيغتها المثالية العليا، وهكذا. لكن هذه الحكايات والمرويات

لا تلبث أن تصبح أيضًا «مؤسِّسة» لصورة هذه المفاهيم في الأذهان من جهة، ومن جهة أخرى لملامح «تأريخ» واقعي حقيقي للكريم (حاتم الطائي)، وللخلفاء العادلين الزهاد الفصحاء. وبالقياس على ذلك يمكن النظر إلى الاعتقاد بأن النحو نشأ لمقاومة اللحن لا غير هو الذي أنتج حكاية أبي الأسود الدؤلي مع ابنته التي لحنت، وفي الوقت نفسه أسست الحكاية لفكرة أن النحو هو الطريق إلى مقاومة اللحن. أما لماذا أبو الأسود الدؤلي دون غيره فالسبب انحياز حزبي أيديولوجي لا يخفى (ونبه عليه بعض الباحثين كشوقي ضيف) يماثل الانحيازات الواضحة التي تقف وراء إنتاج سيل من الحكايات عن فرقاء من الخلفاء في العصور الإسلامية الأولى، وصارت هي الطريق إلى معرفة تاريخهم الواقعي.

تكمن الخطورة الحقيقية لحكايات التراث (أي: الأخبار والمرويات) في أسلوب تنكُّرها المغاير للأسلوب الذي تتخذه الحكايات الفنية كحكايات ألف ليلة وليلة أو كليلة ودمنة، وهو تمظهرها بمظهر التاريخ الواقعي لا بصفتها حكاية تخييلية، وتصبح تبعًا لذلك الأفكار الثقافية والمسلمات والمواقف والانحيازات الحزبية معلنة وغير معلنة في وقت واحد معاً. إذ يتجاذب صياغتها ويتداخل في بنائها في صورتها النهائيةً نوعان من الأيديولوجيا سماهما محمد القاضي في كتابه (الخبر في الأدب العربي) بـ «الأيديولوجيا السافرة» و«الأيديولوجيا المقنعة». تظهر الأيديولوجيا السافرة في الجوانب التي تضمن الحكاية قبولا لها في الثقافة وانسجامًا مع مسلماتها العامة، بل لعل الأفكار المقبولة المنسجمة هي التي أسهمت في تشكيل صورة

الحكاية. أما الأيديولوجيا المقنعة فإنها تتسلل إلى الجوانب التي ترضي فئات معينة دون أخرى.

وهناك جانب آخر من الخطورة لهذه الحكايات يضاف إلى ما سبق ويتممه هو أنها مرت بمرحلة شفاهية طويلة قبل انتقالها إلى الكتابية فيما عُرف بعصر «التدوين». بطول الفترة الزمنية كما يقول عبدالله إبراهيم في كتابه (التلقي والسياقات الثقافية): «تزداد احتمالات التدخل في الخطابات الشفاهية، وتذوب في بعضها، ويعاد أحيانًا إنتاجها في صور مختلفة في ضوء مقتضيات الرواية الشفهية وحاجات التلقي وأيديولوجيا العصر الذي تظهر فيه المرويات أو تعاد فيه روايتها». وبحسبه أيضًا: «لم يقم التدوين الذي عُرف في وقت لاحق لظهور المرويات السردية إلا بتثبيت آخر صورة بلغها المرويّ». يفضي هذا الأمر بالضرورة إلى اعتبار الأفكار السائدة المقبولة ثقافيًا المنسجمة مع مسلمات الثقافة التي تحملها الحكاية وقت ظهورها مدونةً هي ما أسّس للحكاية وما أسّست الحكاية له (أي: هي السبب والنتيجة في آن). وتصبح الحكاية من هذا الجانب هي النافذة التي يطل المرء من خلالها فيرى ملامح صورة الثقافة وقت إنتاج الحكاية بكل أبعادها وما لها من سمات وما تحمله من أفكار ومفاهيم ومعتقدات. ومن ثم تصبح مضامين حكاية ما تروي حدثًا ما وقع في زمن ماض هي فقط الرأي الثقافي السائدً المكرّس في زمن ظهور تلك الروايةً تحديدًا لمجمل الأحداث السابقة المروية وزمنها المفترض، وليست تأريخا لها.

ضحايا محشورون في الزاوية

أحمد الغامدي

عدد الأستاذ علي في بحثه أصنافا من الفئات التي تتعرض باستمرار للتمييز في الثقافة العربية. وهي: البدو، والنساء، والرقيق، والعبيد. ورغم أنه أشار إلى اختلاف يسير في حالة البدو غير أن معالجته تشي بأن هؤلاء الضحايا محشورون في زاوية واحدة، ويمكن لأي فئة أن تمثل بقية الفئات.

وأنا من جهتي أريد أن أنظر إلى اختلاف حالة البدوي عن بقية الأصناف الأخرى من زاوية لم تشر إليها الورقة. إذ يجدر بنا أن نلاحظ أن التمييز ضد البدوي أمر طارئ في الثقافة العربية، خلافا لبقية الفئات، التي طالما تعرضت للتمييز حتى أنها لا تنتظر من الآخرين معاملة أرقى. الأمر الذي يدفع إلى التفكير في بواعث هذا التحول في مكانة البدوي.

ارتبطت مكانة البادية عند القدماء باعتقاد مفاده: أن البادية منبع اللغة الفصيحة، ومن ثم، منبع الشعر وبيئته المثلى. وكان البدوي في زمن الشعر يحظى بمكانة لا تدانيها أي من الفئات

الأخرى التي أشارت إليها ورقة صديقنا علي. وكلنا يعلم مكانة الشعر الجاهلي الذي هو كله في النهاية شعر البدو.

كان الشعار المرفوع في عصور التدوين الأولى: «الأعراب بالباب»، دالاً بصراحة على أن هناك عملاً يمكن أن يقوم به البدوي في المدينة. وفي ذلك الزمن كان يكفي البدوي أن يدعي أنه يحفظ بعض الأشعار حتى يضمن أن تقضى حاجاته المادية، بكل ترحاب، من أي من المتعطشين إلى الشعر كأبي عبيدة وأضرابه.

استمرت هذه النعمة، يتقلب فيها البدوي، فترة من الزمن إلى أن بدأت الثقافة تتحول تحولاً عميقاً نحو السرد، وهنا كشفت المدينة عن وجهها الدامس، وأغلقت أبوابها إلى الأبد في وجه البدوي وبضاعته المزجاة.

وإذا اتفقتم معي في هذا الاستنتاج، فهل يمكن إعادة النظر في الخلاصة التي وصلت إليها الورقة: وهي أن المجتمع إما أن يكون عنصرياً أو لا يكون؟

انحيــاز الشـدوي

سعيد السريحي

يكتب الصديق علي الشدوي كمن يتحدث، وذلك يجعل من حقنا أن نرى في كتابته ضرباً من الشفاهية المثقفة التي رآها في ألف ليلة وليلة، فكتابته في هذه الورقة كمجمل كتاباته تحمل نبض الحديث وآليات الكتابة معاً، وإذا كان ذلك كفيلا بإضفاء شيء من الحيوية إلى ما يكتبه فإنه كفيل كذلك بإرباك من يقرأه فمن شأن هذه الشفاهية أن تغري بشيء من الاستطراد على نحو يوشك أن يخلخل وحدة الموضوع الذي يتناوله فيتشعب تاركا متابعه في حيرة من تتفرع به الطرقات وكلما هم بالسير في واحد منها عاد وتشعب به لكي يجد نفسه في آخر الأمر عائداً من حيث بدأ مكتشفاً أن ما ظنه متاهة ليس سوى استسلام لغواية الكتابة حين تكون مخلصة لتداعيات المعنى متحرراً منٍ صرامة ما تلزم به المناهج من تستعبدهم من أخذٍ بالصرامة والدقة المتدرعة والمتذرعة بالعلم لفرض سلطتها وهيمنتها.

يكتب الشدوي كمن يتحدث مخلصاً بذلك لثقافتين ينتمي لهما، تلك الثقافة الشعبية القائمة على الرواية الشفاهية كما ورثها

من قريته الموغلة في عزلتها، وتلك الثقافة المكنوبة التي تشرَّبها مذ تعلم فن الكتابة في المدرسة حتى تعلم أصول البحث بعد ذلك في الجامعة. ثقافتان يفسر اصطراعهما وقوفه المتأني أمام ألف ليلة وليلة في أكثر من بحث أو دراسة وهو وقوف لا يحجب فتنته بالليالي رغم أخذه عليها أنها رغم شفاهيتها جاءت مستلبة من قبل الاتجاه المؤَسَّس والمؤَسِّس للثقافة العالمة المكتوبة بكل ما تحمله من انحيازات لا تمثل النظرة الشعبية التي كان من المفترض أن تنتمي إليها بل الثقافة العالمة التي تمثل ثقافة النخبة المحمولة على عاتق الكتابة.

ينطلق الشدوي في تحديد الانحياز من الميزان الصرفي لمادة بدا كما أوردها صاحب اللسان، وكما يسجل الشدوي بذلك نقطة ذكية في الكشف عن الانحياز كما يتجلى في أدق صوره وأكثرها تخفيا فإن بإمكاننا أن ندون أن المسألة لا تخلو من ثأر شخصي يقف وراء الانتصار للبداوة وهي حقيقة بالانتصار لها بعد أن هيأت من أبنائها من هو قادر على تفكيك آليات الثقافة العالمة وفضح مواقفها منها.

وإذا كان الشدوي قد أعاد انحيازات ألف ليلة وليلة إلى ما ورثته من الثقافة العالمة فلنا أن نرى أن ذلك الانحياز مغروس في الثقافة الشفهية نفسها ومنبثق من داخل السياق الاجتماعي نفسه خاصة في انحيازاته ضد المرأة والعبيد في المجتمعات البدوية وضد البدو في في المجتمعات الحضرية.

هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي

تقديم

سعيد السريحي

لم يكن صعباً عليّ وأنا أغادر نادي جدة الأدبي قبل بضع سنوات على إثر قرار مجلس الإدارة الاستقالة تمهيداً لما يتلوها من تغييرات شاملة كان أعضاء مجلس الإدارة قد شعروا أن وزارة الثقافة بصدد اتخاذها، لم يكن الأمر صعبا إذ كان حسبي أن أطلب من الصديق عبدالله قايد أن يحمل لي محتويات مكتبي في النادي إلى مكتبي في صحيفة عكاظ على نية أن أفرغ لها في وقت لاحق فأستخلص منها ما يخصني شخصياً وأعيد للنادي ما قد يكون مفيداً لمجلس إدارته الجديد وأتلف ما لا ينتمي لهذا أو ذاك.

مرت عليّ ذلك سنوات كفيلة أن تختلط فيها الأوراق التي حملها لي الصديق عبدالله قايد مع أوراق وملفات أخرى تتصل بعملي في عكاظ على نحو جعل مهمة التنقيب في هذه الأوراق صعبةً وشاقةً غير أنه عمل لابد لي من القيام به خاصة حين اقترب موعد رحيلي من الصحيفة بعد سنوات قاربت الثلاثين توزعت بين التعاون معها والتفرغ للعمل فيها.

قضيت أسابيع أنتهز فيها كل فرصة ملائمة كي أتفحص وأراجع تلك الملفات والأوراق التي لم تعد أدراج مكتبي ودواليبه تتسع لها فتراكمت عبر سنوات في الزوايا والأركان على نحو جعل من اعتذاري لكل زائر لي عن الفوضى التي عليها مكتبي ديدني كلما زارني أحد وقد بلغ الأمر بي أن أستأذن بعض زملائي كي أستقبل زائراً أتوقع منه ألا يتفهم اعتذاري عن الفوضى التي تعم مكتبي كي

أستقبل ذلك الزائر في أحد مكاتبهم فلا أعود محتاجاً للاعتذار ولا يعود مضطراً إلى تغيير الصورة التي من المحتمل أن تكون لي عنده فيما لو كان يتوهم أنني رجل منظم حريص على الترتيب ووضع الأشياء في المواقع التي ينبغي أن تكون لها.

كان لابد لي من أن أنجز مهمة تفحص الأوراق والملفات قبل أن تنتهي فترة عملي في الصحيفة ذلك أن حملها معي إلى البيت من شأنه أن ينقل تلك الفوضى العارمة إلى مكتبتي الخاصة والتي حسبها ما تنوء به من فوضى وسوء تنظيم تفاقم بعد أن حَرّمْتُ على أي أحد من أسرتي ان يتدخل لتنظيمها مدعياً أن ذلك سوف يربك عثوري على ما أريد العثور عليه فيها وأنني قادر على التعامل مع كل هذه الفوضى التي يعجب من حولي أنني قادر على التعامل معها.

عثرت خلال تفحصي لتلك الأوراق والملفات على خطابات ورسائل كاد الزمن يمحو الخط الذي كتبت به وقرارات وتقارير يمكن لمن يتسع له الوقت أن يجد فيها ما يشهد على متغيرات كثيرة لمست حياتنا العامة وحياتنا الثقافية على نحو خاص، عثرت على مقالات نُشرت وأخرى لم تُنشر وثالثة لست متأكدا من أنها قد نُشرت أو حال بينها وبين النشر ما يحول دون نشر بعض المقالات أحيانا، استوقفني بعض ما وجدت وبعضه الآخر كانت نظرةٌ عابرةٌ إليه كفيلةً بأن ألقي به في سلة المهملات ثم أتعجب مما جعلني أحتفظ به كل هذه السنوات، ومن بين كل ما عثرت عليه لم يستوقفني شيء كما استوقفني ظرف لم يكن يحمل غير اسمي هممت أن ألقي به

غير أنني تراجعت في اللحظة الأخيرة لألقي نظرة على ما يتضمنه فعثرت على هذه الرسالة التي أثارت حيرتي فقررت نشرها مؤكداً أنني لم أعثر معها على أي أوراق أخرى غير أنني لست متأكداً ما إذا كان هذا الظرف قد فتح من قبل وضاعت بعض محتوياته ذلك أنني فتحت الظرف على عجل حين كنت أتفحص الأوراق دون أن ألحظ ما إذا كان قد فتح من قبل وأعيد إغلاقه بإحكام.

أثارت فيّ هذه الرسالة فضولاً وحيرةً بين أن تكون حاملةً لفكرٍ عميق وفلسفة تجاه اللغة والمنطق وبين أن تكون مجرد عبث ولعبٍ بالكلمات وجدّ كاتبها متسعاً من الوقت فأراد أن يمارس ضرباً من اللعب لا جدوى من ورائه غير تزجية الوقت بكتابة لا تشبه الكتابة.

أثارت في تلك الرسالة فضولاً وأردت من وراء نشرها أن أنقل لمن يقرأها عدوى ذلك الفضول، ومستني بحيرة رأيت أن يكون لمن يقرأها نصيب منها.

سعيد السريحي



هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي.....

ذلك تأكيد أضعه منذ البدء بين يدي القارئ الكريم كي لا يذهب به الظن إلى أن منصور الحازمي هو كاتب هذه القصة.

وكان يمكن لي أن أطمئن إلى هذا النفي على اعتبار أنه نفي واضح وصريح لا يقبل اللبس ولا يمكن أن يفضي إلى غير ما أراد كاتبه منه لولا أن تذكر شيئاً من شأنه لو خطر على قلب من يقرأ هذا النفي أن يفرغه من معناه ويسلبه القطعية التي أراد من كتبه أن تكون متحققة فيه، فعلى الرغم مما يوحي به ظاهر القول بأن منصور الحازمي لم يكتب هذه القصة فإن احتمال أن يكون هو كاتبها يظل وارداً إذا ما تم تأويل ذلك القول على مذهب ما يراه الحداثيون من أن الكاتب مجرد معبر للكتابة، مجرد جسر تعبره الكلمات، وأن الكتابة تكتب نفسها، وكأنما كل الفضل الذي يمكن أن ينسب للكاتب لا يزيد عن الفضل الذي يمكن أن ينسب إلى من يصيبه مس فيتحدث على لسانه جني يتلبسه أو من يتم تنويمه تنويماً مغناطيسياً فيهذي بما لا يدري، وعلى الرغم مما أراه شخصيا في هذه المقولات من شطح يشبه شطح المتصوفة لا تبرأ العقلية التي تروجه من أن تكون امتداداً متستراً لتلك العقلية التي مثلها الشاعر القديم حين قال:

ولي صاحب من بني الشيصبان فطـوراً أقـول وطـورا هُـوَهْ

وللحداثيين أن يردوا على ما ذهبت إليه بما شاءوا من تفسير لما يقولون ولعل لهم في الحديث عن حمولات اللغة ودلالات الألفاظ وضغط السياقات ما يبررون به ما يقولون غير أن ذلك كله لا يهم والمهم هنا هو أن شبهة أن يكون نفي أن الحازمي هو كاتب هذه القصة ليس نفيا حقيقيا بمعنى أن الحازمي هو كاتب هذه القصة غير أنه نفاها عن نفسه انطلاقا من هذا التصور الحداثي للعلاقة بين النص وكاتبه.

ورغم ذلم فإن احتمال أن يفضي هذا التصور الحداثي إلى نزع مصداقية الجملة يظل احتمالا ضعيفا فالحازمي لم يكن حداثياً فضلاً عن أن يكون من غلاة الحداثيين الذين يقولون بهذا القول، وعلى الرغم من الصداقات القوية التي تربط الحازمي بكثير من الحداثيين ونزاهته من أن يطعن في معتقدهم وانتمائهم الوطنيٍ كما يفعل كثير من خصومهم إلا أن موقفه من الحداثة ظل ملتبساً ولعل ذلك يعود لما لمسه في مناهج الحداثيين النقدية من تهديد لمناهج النقد الأكاديمية التي كان هو أحد أهم مؤسسيها في جامعات المملكة.

على كل حال فإن كون الحازمي ليس حداثياً يضعف من القول بأن النفي جاء على مذهب أهل الحداثة ويعزز من القول بأن نفي أن يكون الحازمي هو كاتب هذه القصة إنما جاء على وجه الحقيقة التي لا تقبل الشك، ولا يزعزع هذه الطمأنينة إلا أن يقول قائل إن الحازمي المعروف بسخريته كتب هذه القصة واستبق ما يذهب إليه بعض النقاد من القول بموت المؤلف وكأنما يقول لهم قبل أن

تعلنوا موتي فإني أعلن سحب اسمي من هذه القصة فقلت إني لم أكتبها مستبقا أن تحكموا عليّ بما تحكمون به من موت المؤلفين.

المهم أنه لا ينبغي أن يصرفنا عن حقيقة ما تقوله لنا هذه اللغة ما يثار من شك فيها وما يمكن أن ينتهي به التأويل لما هو ظاهر جلي من معانيها ففي ذلك خطر على فهمنا للحقائق كما استقرت في الأذهان فإذا ما قرأنا أن الحازمي لم يكتب هذه القصة فمعناه أن الحازمي لم يكتب هذه القصة وذلك حسبنا.

غير أني أخشى من متكلف في التوثق من المعنى يخرج ليقول لنا إن ذلك لا يكفي للدلالة على أن الحازمي لم يكتب هذه القصة ثم يبدي شكه في أن تكون الإشارة بكلمة (هذه) إنما تحيل لغير هذه القصة فهو لم يكتب (هذه) القصة حيث كان يشير بل كتب (هذه) القصة حيث نتوهم أنه كان يشير، ففهم الإشارة يقتضي رؤيتنا إلى حيث يشير المتحدث سواء بيده أو بطرفه أو بعصاه وأن العلمية التي منحها النحاة لأسماء الإشارة علمية صناعية لا تثبت للفحص إلا إذا تواطأنا على التظاهر بمعرفة حيث كان يشير المتحدث، ولذلك ليس لنا أن نصدق أن الحازمي لم يكتب هذه القصة إلا إذا إدعينا أننا واثقون من أنه إنما كان يشير إلى هذه القصة وليس إلى أي قصة سواها.

وهذا الشكيك أدخل في باب المماحكة فالحازمي ليس بحاجة إلى ذلك كله وليس مضطراً أن يؤهمنا بالإشارة إلى شيء وهو إنما يشير إلى سواه.

ولعل من شأن نفي أن يكون الحازمي و كاتب القصة إن يغلق باباً فتحه على مصراعية الرواة الأوائل حين كانوا يضعون الأشعار وينسبونها إلى شعراء الجاهلية فالنفي هنا غنما هو مواجهة لأي احتمال ممكن أن يغري بنسبة هذه القصة للحازمي.

غير أن هذا النفي يفتح باب احتمال الوضع والنحل وليس إغلاقه، إذ قد يكون الحازمي هو كاتب هذه القصة كما كان الرواة هم ناظمي تلك القصائد وكما آثروا أن ينسبوا تلك القصائد إلى سواهم فقد آثر الحازمي أن يبرأ من القصة التي كتبها، ولا يضير الحازمي شيء من ذلك فهو وريث ثقافة يعتبر النحل جزءاً من أدبياتها على نحو يجعل من القول هو محور الاهتمام وليس القائل، كما يُمكِّن المخيلة من أن تعيد إنتاج شخصيات شعرية تتجدد بما يتم نسبته إليها.

ومع ذلك كله فثمة فروق إذا ما أخذ بها من يهمه تقصي الحقيقة أن لا تجعل للحديث عن النحل والوضع مكاناً هنا، أولها أن هذه قصة وليست شعرا، وثانيها أن الحازمي ليس من شعراء الجاهلية، وثالثها أن كاتب هذه القصة ليس من الرواة القدامى، ورابعها أننا نعيش في عصر كفل الحقوق الفكرية للمؤلفين وحرص على توثيق نسبة أعمالهم إليهم، أما أهم الفروق وأخطرها فهو أن أولئك الرواة لم يكونوا يعترفون بأنهم يضعون الأشعار وينحلونها لغيرهم فلم يكن حماد الراوية على سبيل المثال يقول هذه القصيدة لم ينظمها حماد بينما يتم التأكيد في هذا المقام على أن هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي وبهذا تسقط فكرة الوضع

والنحل والانتحال من أساسها فكاتب القصة لم ينسبها للحازمي وإذا ما تبادر إلى ذهن أحد أن كاتب القصة هو منصور الحازمي فإن كاتبها لا يمكن أن يؤخذ بجريرة من يتهيأ له ذلك.

المهم أن مقتضى أن لا يكون الحازمي كاتب هذه القصة أن يكون لها كاتب آخر غير الحازمي، وتلك مسلمة لا تحتاج إلى التنويه، غير أن هذا النفيٍ المنصب على الحازمي من مقتضياته أن أن يثير في النفس تساؤلاً عن سر نفيها عن الحازمي بالذات وليس عن أي كاتب آخر، وكأنما كان من المفترض أن يتبادر إلى الذهن عند قراءة هذه القصة أن يكون الحازمي هو كاتب هذه القصة، وأن عبارة (لم يكتبها الحازمي) إنما جاءت لتصحيح عبارة تقول (كتبها الحازمي)، هذا التساؤل الذي يبلغ حد الريبة يجيء من أن الحازمي لم يعرف باعتباره كاتبَ قصة، ولو أنه كان كذلك فليس هو بكاتب القصة الوحيد الذي يمكن أن ينصرف الذهن إليه وتنسب أي قصة له، ولو أن قصة نشرت من دون اسم لما تبادر إلى ذهن أحد أن كاتبها هو منصور الحازمي، لذلك يحق، لمن أراد، أن يرى أن هذا النفي يؤكد أنها للحازمي نفسه وأن توجسه من أن تنسب إليه هو الذي دفعه إلى نفيها عنه، يحق لمن يشاء أن يعتقد ذلك مثله مثل أي محقق يدخل عليه أحد الأشخاص لكي يخبره أنه ليس هو قاتل صاحب الجثة التي تم العثور عليها في أحد البيوت المشهورة.

غير أن الحازمي رجل ذكي وليس لمثله أن يضع نفسه في مثل هذه الورطة التي تضعه موضع الشبهة، وقد يكون بالإمكان أن

ينسب ما عمله إلى الغفلة التي تنتاب أكثر الناس ذكاء وأشدهم فطنة إن هذا الأمر مستبعد والأرجح أنه لو كان الحازمي هو كاتب هذه القصة لسارع إلى حذف اسمه عنها ونسبها إلى سواه، أو على نحو أدق جعل نفي نسبتها ينصب على سواه وبقي محايداً أو بقيت القصة محايدة فهي ليست له كما أنها ليست كما يعتقد أن الحازمي الذي يمسك بخطوط اللعبة ويدرك كافة أبعادها وجوانبها واحتمالاتها أنه هو فعلاً كاتب القصة وأنه بما يقيمه من احترازات إنما يحاول أن ينقض كل إمكانات التفكير لدى من يقرأه وهو يدرك أن القارئ يعرف مدى فطنته وثقته في أنه لن يورط نفسه فبنى على ذلك قراره في نفي نسبة القصة إليه وهذا يعني أن من المحتمل أن يكون الحازمي هو كاتب القصة وأنه من خلال مناورته تلك أراد أن يخرج القارئ من متاهة ليوقعه في متاهة أخرى.

كل ذلك لا يهم والعبارة واضحة صريحة تؤكد أن الحازمي لم يكتب هذه القصة وكاتبها رجل آخر غيره، وربما كان الزج باسمه من باب الصدفة المحضة وفي حقيقة الأمر اسمه لم يزج به في كتابة هذه القصة فهو الوحيد الذي يتم الإعلان منذ البدء عن براءته من كتابة هذه القصة، إن الإعلان عن أنه لم يكتب هذه القصة يعني استحضاره لنفيه، وفي نفس الوقت فإن تغييبها لآخرين عرفوا بكتابة القصة يعني استحضارهم فحين لا يكون الحازمي هو كاتبها فإن من المحتمل أن يكون كاتبها عبده خال أو عبدالعزيز الصقعبي أو عبدالله باخشوين أو سعد الدوسري أو جارالله الحميد على سبيل المثال، ولو كانت هذه القصة جريمة مثلاً فإن الوحيد الذي لن يتم التحقيق معه فيها هو منصور

الحازمي بينما سيطال التحقيق كل الذين من المحتمل أن يكونوا قد أقدموا عليها، إن عبارة هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي تشبه إفادة كتبها قتيل قبل موته يبريء فيها رجلاً محدداً من أن يكون قد أقدم على قتله، ورغم ذلك فإن من حق أي محقق فطن أن يشك في تلك الإفادة وهذا يعني أن كل الاحتمالات واردة وعلى رأسها احتمال أن يكون الحازمي فعلا هو من كتب هذه القصة.

أخشى أن اللغة تعبث بنا، تنفي ما نثبت وتثبت ما ننفي، تغرينا بشيء ثم تصدنا عنه، تعد ولا تفي، توهم ولا تحقق، وبدل أن نتفاهم بها تصبح هي سبب خلافاتنا، على نحو فرض علينا مراجعتها فيما تزعم أنها تقوله لنا أو ندعي أننا نقوله بها، جل جهدنا إنما ينصب على إصلاح ما تفسده اللغة، وعلى أي حال فكل ذلك لا يهم وما أردت أن أقوله قد قلته وهو أن الحازمي لم يكتب هذه القصة، وقد بدت لي تلك المسألة مسلمة لولا أنها تكشفت لي عن أن الحازمي أصبح متورطاً بشكل أو آخر وحامت حوله الشبهات بدل أن يكون بمنجاة منها، وقد هممت، حين تبين لي ذلك، أن أجعل النفي منصبا على غير الحازمي لولا أنني أدركت أن الحال سوف يبقى على ما هو عليه وستظل المشكلة عالقةً مع أي كاتب يمكن أن أنفي نسبة القصة إليه دون أن يسلم الحازمي نفسه من أن يظن ظانٌ أنه هو من كتب القصة، إذ لو سلم القارئ أن هذه القصة لم يكتبها عبده خال أو الصقعبي أو جارالله الحميد أو عبدالله باخشين أو التعزي أو أي كاتب آخر يتم الجزم بأنه لم يكتب هذه القصة لصح لهذا القارئ أن يعتقد أن الحازمي قد يكون هو كاتبها، وبالتالي يدخله في دائرة الذين يتوهم أن أحدهم قد كتب القصة.

ولما تبين لي أن نفيها عنه يفتح الباب للظن به ونفيها عن سواه لا ينجيه كذلك هممت أن أنسب هذه القصة لمن أسميه (منصور الحازمي الثاني) وبذلك لا يصبح بمقدور أحد أن ينسبها إلى منصور الحازمي بل لا يصبح بإمكانه أن ينسبها لأي قاص معروف أو غير معروف، ولعل في ذلك سدا لباب الذرائع فالقصة منسوبة إلى شخص محدد هو منصور الحازمي الثاني حتى وإن لم يكن هناك أحد يعرف صاحب هذا الاسم، غير أني بعد قليل من التفكير اكتشفت أنني إن أقدمت على ذلك أكون قد أقدمت على عمل شديد الخطورة لا يتوقف عند حدود أنّ قد نسبت القصة لغير كاتبها أو لشخص لا حقيقة ولا وجود له، وفي ذلك تزوير أنا شديد الحرص على ألا أقع فيه وهو ما حال بيني وبين أن أسندها منذ البدء إلى اسم مستعار، وإنما لأن مقتضى أن يكون هناك من يدعى منصور الحازمي الثاني أن يكون هناك منصور الحازمي الأول، وذلك ليس صحيحا فالذي يعرفه الناس جميعاً هو منصور الحازمي دون إضافة أو وصف، والخطورة لا تكمن في أن ذلك ليس صحيحاً فالحياة إنما تستمر بمثل هذه الأمور غير الصحيحة، إن الخطورة هي أن ظهور منصور الحازمي الثاني سوف يؤدي قطعاً إلى ظهور منصور الحازمي الأول، وإن أردنا الدقة قلنا يؤدي إلى تحويل منصور الحازمي المعروف طيلة عمره بمنصور الحازمي ليصبح منصور الحازمي الأول، وفي هذه الإضافة إمساس بالهوية وتغيير لها بل ووضعها على محك المقارنة واستكناه العلاقة بينها وبين ما جاء تاليا لها والتساؤل عما إذا كان فرعاً ناشئاً منها أو استنساخاً لها أو تعديلاً وإضافةً إليها، على نحو يجعل الهُوية في

مهب الريح فهي تنمو خارج إرادة صاحبها وتتم إعادة تدشينها مرات متتابعةً وقد كان منصور الحازمي بمنجاة من ذلك كله لولا فتحً هذا الباب عليهن وربما كان نفي القصة عنه أقل ضررا به حتى وإن توهم متوهم أن النفي يشي بالإثبات.

المسألة لا تتوقف خطورتها عند هذا الحد بل تمتد لتؤدي إلى اضطراب المنطق والتشكيك فيما يمكن أن يعد من البدهيات، وإذا كان لا يجوز لعاقل أن يتشكك فيما إذا كان الأول سابقا على الثاني، فإن من حقي، وللقاريء أن يعتقد أني لست بعاقل، أن أضع هذه المسلمة موضع التساؤل والشك حين أزعم أن ظهور الثاني شرط لظهور الأول، فليس بوسعنا أن نصف أحداً أو شيئاً بأنه الأول قبل أن يكون أمامنا أحد أو شيءٌ ندعوه الثاني، فبعد، وأؤكد على كلمة «بعد»، بعد ظهور الثاني نكر راجعين لكي نصف أحداً أو شيئاً بأنه الأول، وهذا يعني أن الثاني سابق على ظهور الأول على عكس ما تحاول البدهيات أن تجعلنا نطمئن إليه.

وإذا ما نظرنا إلى المسألة من باب السبب والنتيجة أو العلة والمعلول وزعمنا أن الأول ينزل منزلة العلة أو السبب في ظهور الثاني كنتيجة له بمعني أن وجود الأول هو ما جعل الثاني ثانياً فإن المنطق سوف يتعرض لهزة أخرى لا تقل خطورة، ذلك أن ما سوف نكتشفه بعد قليل من التدقيق هو أن النتيجة سابقة على السبب والمعلول متقدم على علته، فنحن حين نجد أنفسنا أمام الثاني والذي يمثل النتيجة نفكر في الأول الذي هو السبب، ولا يمكن أن يكون الأول سبباً قبل ظهور نتيجته فليس ثمة من أول إلا إذا كان

هناك ثانٍ، وكأنما يحدث الشيء ويحدث سببه بعده، وربما نقع فيما يسميه المناطقة الدور حين نجعل الأول هو النتيجة لظهور الثاني بحيث يكون الثاني هو السبب والأول هو النتيجة، وحسبنا أن نتأمل هذه العبارة بدقة «الأول النتيجة والثاني السبب» لكي ندرك حجم ما انتهينا إليه من اضطراب، وكيفما قلّبنا الأمر فإننا سننتهي إلى أن النتيجة في كلا الحالين سابقة على السبب وإذا كان ثمة شك فيما وصلنا إليه فإننا بتنا في شك مما كنا نركن إليه، وإذا لم يبلغ ما انتهينا حد اليقين فإنه قد انتزع منا اليقين بما كنا نظنه يقينا، وبهذا ينتهي بنا الأمر إلى ضرب من الحيرة التي لا تحمد عقباها ذلك أن اهتزاز المنطق وقلق البدهيات باب إذا ما تم فتحه لم ينغلق أبد الدهر ولا يستطيع أحد أن يتكهن أي رياح عاتية سوف تلج منه وما الذي سوف تعصف به تلك الرياح.

لذلك حسمت أمري ونأيت عن أن أنسب هذه القصة لمنصور الحازمي الثاني واكتفيت بالإشارة التي تنفي أن يكون منصور الحازمي هو كاتبها، مدركاً أن ذلك كله يحتمل كل ما قلت آنفا فقد انسدت أمامي السبل وأعيتني طرائق القول ولم يسعفني الجهد بغير أن أؤكد لكم أن هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي.

المعلم
القصة التي كتبها سعيد السريحي

علي الشدوي

كتب المفكر المغربي عبدالسلام بنعبدالعالي مقالاً قصيراً (الحياة. العدد 17906. الجمعة 13 نيسان 2012. الموافق 21 جمادى الأولى 1433) عن العوائق التي حالت بين التكوين الفلسفي الذي تلقوه في الجامعة في ستينيات القرن الماضي وبين ما أطلق عليه «حداثة فلسفية».

ولكي يوضح العوائق التي حالت آنذاك بين جيله في الستينات وبين الوقوف على معالم الحداثة الفلسفية يستحضر تمييز الطالب، والفيلسوف الفرنسي فيما بعد جيل دولوز بين الأستاذ الجامعي وبين المعلم الذي يفرض جِدّة جذرية، ويجد طرق التفكير المناسبة للحداثة .

أنهيت المقال لأعود بالذاكرة إلى الوراء بين عامي (1984-1988). آنذاك كنت طالباً في جامعة أم القرى. وفي الحقيقة لم يكن ينقصنا آنذاك قاص أو شاعر أو أساتذة أكاديميون فقد كان من

أساتذتنا الجامعيين آنذاك القاص والشاعر وخيرة المتخصصين في علوم اللغة العربية .

وكما قال بنعبدالعالي عن أستاذته أقول أنا عن أساتذتي آنذاك، فقد «اشتهر معظمهم بالمثابرة والانضباط وحب العمل والتفاني فيه، بل إن أغلبهم كان يتعلم ليعلمنا». وأجد نفسي الآن بعد خمس وعشرين سنة أتذكر الأستاذ الذي درسنا انعكاسات «محاكاة» أرسطو وتأثيرها في تاريخ النقد. أقول أتذكر شعوري بأنه مرهق ومجهد . والآن فهمت أنه ربما من أجل أن نتعلم لم يكن واثقاً من أنه فهم على ما يرام ما حضّره لنا، وما إذا كنا سنفهم حتى لو لم يفهم هو .

آنذاك كنا نقرأ ترتب على ذلك أن أساتذتنا يشرحون في الغالب ما كنا نعرفه، وفرادة كل واحد منهم ليس فيما سيعلمنا إياه إنما في طريقة تعليمه. في الواقع رغم حسن النيّة فقد كانوا كمن يبني خما لدجاجة لذلك لا يستطيع الجمل دخوله كما يقول جلال الدين الرومي.

لم تكن الكتب الجامعية تعني لنا شيئاً. وبالرغم من أننا كنا جادين في درسها وحفظها، ومنتبهين إلى ما يشرحه الأساتذة عنها ونهمّشها به، إلا أن ما نريده كان وراء القاعة. كنا نريد من أحد ما أن يفتح النافذة ويتركنا نرى بعيوننا نحن فضاء الأرض وفضاء السماء الواسعان.

آنذاك قرأنا النقاد والمبدعين المهمّين خارج القاعة. قرأنا بصورة خاصة عبدالله الغذامي الذي كان يتبوأ مركز النقد الأدبي

آنذاك ، وأكثر من ذلك الناقد الأبرز والأكثر تأثيراً باعتباره الناقد الحداثي المتوج. وكأستاذ جامعي تحول إلى شخصية ثقافية عامة استغل حضوره الإعلامي ليكرس طروحاته إلى حد أن محاضراته العامة كانت بمثابة أحداث ثقافية كبرى .

بعد أن قرأناه وسمعناه وجدناه يمثل ما مللنا منه في قاعات الجامعة ؛ أعني الأستاذية. في الحقيقة لقد مثل لنا الغذامي آنذاك أستاذاً كبيراً لكنه لم يكن معلماً ولا ملهماً. كان باحثاً ومجتهداً لكنه لم يكن موهوباً، وقد كشفت لنا النصوص التي كان يختارها موضوعا لنقده أنها ليست نصوصاً نموذجية لكي يكون نقد الأستاذ في كامل توهّجه .

غير أن ما افتقدناه عند عبدالله الغذامي الأستاذ الجامعي والأكاديمي الكبير، وجدناه عند سعيد السريحي المحاضر آنذاك. وقد عنى لنا ما عناه سارتر لدولوز التي استشهد به عبد السلام بنعبدالعالي؛ أعني الموضوعات الجديدة، والأسلوب الجديد، والسبل الجديدة للمشاكسة والجدل والأهم من هذا كله أنه السريحي نفسه الذي لا يشبه أحداً ولا يحاكي الآخرين .

آنذاك كان سعيد السريحي محاضراً في جامعة أم القرى، لكنه ابتعد أو أبعد عنا نحن طلاب اللغة العربية ليدرّس اللغة العربية لأقسام أخرى. كنا نحسد طلاب تلك الأقسام. نطلب منهم أن يحدثونا عنه. لقد قيل لنا إنه «حداثي»، أهو يشبه ما نعرفه عن أساتذتنا ؟.

كان هؤلاء الذين نسألهم يبدؤون الحديث عنه من تفصيل صغير كالعقال المائل، أو من الكتاب الضخم الذي يتأبطه. لم يكن يهمنا أن كان ما قالوه صدقاً أم كذباً إنما يهمنا أن تُوسّع تلك التفاصيل الصغيرة لتتحول إلى حكاية عجيبة وغريبة عن ذلك المعلم الذي يُدعى حداثيا.

قرأنا السريحي وعرفنا الفرق بين أسلوب السريحي وطريقة الغذامي؛ أي الفرق بين الأستاذ وبين المعلم. يحاكي الأستاذ الطريقة بينما يبدع المعلم الأسلوب. كان الغذامي الأستاذ يشترك مع أساتذة آخرين كجابر عصفور وصلاح فضل وكمال أبو ديب وآخرين قرأناهم آنذاك، وما ألهمنا السريحي المعلم هو أنه هو نفسه ما يعني أن نكون نحن أنفسنا ولا نشترك أو نحاكي.

كنا – في الواقع – أمام كيفيّتين أساسيّتين لتعامل كينونة كلّ واحد منهما مع إمكاناتها؛ أعني كيفية وجودها الأصلي أو المزيّف. لا علاقة هنا للأصالة والزيف بالمعنى الأخلاقي إنما بالمعنى الوجودي إذا ما توسعت في فهم هايدجر إلى حد يصعب متابعته.

مثّل لنا عبدالله الغذامي آنذاك الوجود المزيّف من حيث إنه يقوم ما قام ويقوم به غيره من الأساتذة، ويقع ضحية ما يقرأه أو يعجبه. وعلى العكس من ذلك مثل لنا سعيد السريحي أنه الوجود الحقيقي؛ أي أن تنبثق مشاريعنا واختياراتنا مما تخصنا نحن، ومما هو أصيل فينا .

بعد هذا الذي قلته لا يمكن أن يكون نص «هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي» إلا لسعيد السريحي؛ لأن النصوص تشبه

مؤلفيها. أذهب إلى هذا ثم أتردد في تبنّيه، لكنني أتساءل عن السبب الذي يُميت المؤلف ويحيي النص! ربما لأن تفكير الناقد سمح له بأن يميت المؤلف ليحتل مكانه وهو المعنى الذي يُفهم من كون الناقد غازياً والنص مغزوّاً كما شاع في نقد الثمانينات.

لكن ومن وجهة نظر أخرى ألا يشبه النص صورة المؤلف التي يراها في كل مرآة؟ أليس هو وليس هو؟ ألا يأتي معه، يلوح ثم يغادر؟. غير أنه يمكن أن يُعثر عليه إذا ما ذهب أحد يبحث عنه. وهو ما عثرت عليه هنا إلى حد أنني أسمع صوت السريحي وأشاهده وهو يتحرك ليضع يده على كتفي.

إن تأليف نص ما هو فعل متعمّد؛ والمؤلف يرغب أن يقرأ القراء نصه. وإذا ما أردت أن أحسّن معالجة الفكرة فسأضع المؤلف موضع الإخراج المسرحي للنص؛ أي يحول المؤلف أوجها من شخصيته إلى أوجه من اللغة في نصه . يخوض حروبا سرية، ويرتب جميع أنواع الجدل في نصه.

يعرف المؤلف على مستوى ما أنه يفعل هذا. وقد ترتب على هذا أن كان نص السريحي هنا يراوغ التصنيف كمؤلفه، يتحدث مع المفاهيم ويدخل معها في سجال. يناقش بصورة ملتوية. يكوّن وجهات نظر نقدية وفلسفية من غير أن يسمح بتطور السرد أن يفقد موقفه الحذر من القضايا. لهذا كله فهو كمؤلفه يمثل التصالح معهما تحدياً جدياً أمام القارئ العادي .

ربما أوضحت حكاية جنوبية ما أقصده من أن هذا النص هو ظل سعيد السريحي . يُحكى أن شاباً مر من جوار أحد البيوت

فأعجبته فتاة فحرك شفتيه بما يدل على تقبيلها. أخبرت الفتاة أهلها. فاجتمع كبار القرية. وبعد أن تشاوروا اتفقوا على أن يُرمى ظل الشاب جزاء فعلته .

لكم أن تصدقوا ما رويته وحللته. ولكم أن تتعجبوا، ولكم أيضاً أن تشكّوا وتتهموا.. أنتم أحرار.. كما يقول الراوي في رواية موسم الهجرة إلى الشمال . هذه وقائع مضى عليها زمن طويل وهي كما سمعتم الآن. أقولها لأن هذا النص ذكرني بسعيد السريحي آنذاك.

أريد أن أختم بفكرة طرأت على بالي الآن وهي: ربما اختلق خيالي ما رويته . هذا ممكن لكن الصورة التي رسمها خيالي واقعية تتطابق مع سعيد السريحي المعلم. إن هذه القصة فعلاً لم يكتبها منصور الحازمي الأستاذ والأكاديمي الواقعي إنما كتبها سعيد السريحي المتخيّل.

فضول يقود إلى فضول

عبدالله الغامدي

فكرت في أن أعنون ورقتي هذه بـ: فضول سعيد السريحي يقوده لمعرفة فضول الآخر .. والآخر هنا يمكن أن يكون أي قارئ جلد يستطيع أن يكمل قراءة القصة دون أن يتخلص منها ويقول: ما هذا الهراء ؟ لقد ضيعت دقائق من حياتي في قراءة ورق لا يمكن قرأته ولا فهمه...

هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي إلا أن د. سعيد السريحي يطرحها بين أيدينا من خلال كلمة «تقديم» سعيد السريحي وذلك بعد سنوات عدة من مغادرته النادي الأدبي ومن ثم نقل جميع أوراقه إلى عكاظ.... ثم من عكاظ إلى منزله بعد أن غادر عكاظ ، ذلك بعد أن تفرغ قبل عودته لمنزله لكي يبعثر أوراقه المتناثرة ويستخرج لنا هذه المتاهة الفوضوية العبثية من وسط أكوام فوضى الورق ليقول لنا في هذا النادي – العائد إليه ثانية وثالثة – وحسب فهمي: «أنه لا يتذكر من كتب هذه القصة ولا من أين ولماذا وجدت بين اوراقه التي بدأ سعيد السريحي في ترتيبها بعد كل هذه السنين؟!!.. هل كانت هذه الرسالة المغلفة ضمن

أوراق النادي الأدبي التي نقلت لعكاظ أم ضمن أوراق عكاظ التي أراد نقلها إلى منزله ومن ثم إلينا؟!!.. وهل يمكن أن يتذكر من كتب القصة إذا كان لها كاتب ؟ ولماذا لا يكون كاتبها هو الدكتور منصور الحازمي على لسان الدكتور السريحي ؟

لقد تمنيت أن تبقى فوضى الأوراق التي اعتاد السريحي عليها حتى لا تخرج لنا هذه الرسالة العبثية التي تأتي لتجعلنا نضيف لتساؤل السريحي تساؤلات أخرى .. متى كتبت ؟ هل هذه هي كامل الأوراق التي وجدت ؟ لماذا أختار السريحي هذه الورقة ليضعها بين أيدينا بدلاً من اختيار – ربما – ورقة أخرى يمكن أن نتحسسها ونمسك حروفها بين أناملنا ؟ هل يمكن أن يكون كاتب هذه القصة منصور الحازمي ولم لا يكون هو أو السريحي ذاته ؟

هل أعاد السريحي طباعة الصفحات التي وجدها كما هي؟ وإذا كان الجواب بنعم.. فهل كانت الأخطاء المطبعية وأثر العجلة في طباعتها (تم تصحيحها قبل الطباعة) قد نقل كما هو؟ بعض الكلمات لابد أن تستوقفك لتصححها وتفهمها وهناك أخرى لابد أن تستنتج ماذا يقصد كاتبها أو بالأحرى من طبعها... إضافة إلى تكرار بعض الكلمات.. كل هذا يؤكد أن الفوضى التي كان يعيش فيها السريحي مع أوراقه قد ظهرت في طباعة هذه الورقة التي بين أيدينا لنقول إن القصة – ربما – قد أضافت لعنوانها في كل مرة 3 حروف وهي: (ل م ي)... فالعنوان ربما يكون: هذه القصة كتبها منصور الحازمي.. بدلا من (لم يكتبها..) لقد طبع مصفف

الحروف العنوان وأصبح يكرر نسخ العنوان في كل مرة ويلصقه لنا في المكان الذي يريد أن يعود للعنوان فيه..

ملاحظـــات:

خصص السريحي صفحة لعنوان القصة ولاسمه... وصفحتين عبر السريحي فيها عن طول فترة خلط الأوراق ببعضها وكيف يمكن له وحده.. الخروج من فوضى الورق دونما ضرر.. خاصة إذا علمنا أن الفوضى تمتد إلى مكتبته الخاصة بمنزله .. وأتساءل عن مقدرة السريحي التي يمكن أن يستخرج أي مقال أو ورقة دونما عناء..؟!!! هذه الفوضى في مكتبته كما أتخيلها، تذكرني بأستاذي الدكتور باقادر الذي بالكاد أراه في مكتبه بالجامعة عندما كان يوما عَلَماً فيها.. ومع ذلك كان ومازال يؤكد أنه ولوحده قادر على الخروج من ذلك الركام. فهل كل المبدعين هكذا ؟!

ثم إن هذه القصة قد كتبت في عدد من الأوراق حيث استطعت أن أقرب بعض السطور من بعضها إن وجَدتُ فراغا كبيرا لتمتد القصة معي من الصفحة 4 إلى الصفحة 9 ..

أين القصـة ؟

محمد ربيـع

«أخشى أن اللغة تعبث بنا، تنفي ما نثبت وتثبت ما ننفي، تغرينا بشيء ثم تصدنا عنه، تعد ولا تفي، توهم ولا تحقق، وبدل أن نتفاهم بها تصبح هي سبب خلافاتنا، على نحو فرض علينا مراجعتها فيما تزعم أنها تقوله لنا أو ندعي أننا نقوله بها، جل جهدنا إنما ينصب على إصلاح ما تفسده اللغة».

ذلك ما يقوله السريحي في أحد مقاطع الورقة، واصفًا بصورة صريحة ومباشرة الظاهرة الإنسانية المسماة «اللغة». لكنه في هذا المقطع لا يضيف شيئًا جديدًا زائدًا عما قالته الورقة على امتداد مقاطعها كاملة. إذ هي في مجملها تذكير لنا بمآسينا ومتاعبنا مع ظاهرة «اللغة». هي ورقة تجسد بصورة ملموسة ما اشتكى منه الفلاسفة حين رأوا ما تفعله بعقولنا هذه الظاهرة الخطيرة (اللغة).

رأى أحد أكبر رواد الفلسفة التحليلية وفلسفة اللغة فتجنشتاين أن الفلسفة بكاملها ما هي إلا «معركة ضد افتتان عقلنا باللغة، أي: أنها معركة ضد البلبلة اللغوية». (فتجنشتاين: بحوث فلسفية

ص106). وبعبارة أوليفيه ربول: «الفلسفة هي أولا السؤال عما نريد أن نقوله». (ربول: فلسفة التربية ص 9).

اللغة ليست الأداة الإنسانية الأولى للتفاهم، ولا وسيلة الاتصال والتواصل الموثوق بها، كما يُعتقد على نطاق واسع. بل على العكس من ذلك هي الأداة الأولى الفعالة لمنع التفاهم وقطع التواصل بامتياز، وعلى حد وصف فتجنشتاين: إحداث «البلبلة في عقول الناس». والمفارقة أنها وسيلة من وسائل حجب «المعنى»، في حين أن «المعنى» هو الذي يراد لها أن تنقله إلينا وأن تنقلنا إليه. وهذا هو مكمن السر الذي به أصبحت مشكلة «المعنى» أهم ما يشغل الباحثين في علوم وحقول معرفية كثيرة. إذ شغلت الفلاسفة والمنطقيين وعلماء الكلام والفقهاء والأصوليين والمفسرين وفقهاء اللغة والأدباء والنقاد.

ليس الوصول إلى المعنى من خلال اللغة سهلاً وممكناً بالصورة التي قد يتخيلها المرء لأول وهلة، ولهذا قال فتجنشتاين قولته الشهيرة: «لا تسل عن معنى الكلمة، واسأل فقط عن استعمالها». (محمود زيدان: في فلسفة اللغة ص 106). بل لقد عجز ريتشاردز وأوجدن في كتابهما الشهير (معنى المعنى) عن تحديد معنى كلمة «معنى» نفسها، وانتهيا بدلاً من حل إشكال المعنى إلى إبراز غموضه وتعقيده.

من هنا لم يجد الفلاسفة وعلماء اللغة في هذه الظاهرة الإنسانية الكفاءة المطلوبة للدلالة على ما يريد مستعملوها أن يدلوا بها عليه. ولهذا شبه (ليبنتز) اللغة بأنها كقطعة النقود (العملة)

في نظام نقدي ليس فيه إلا «عملات من الفئة الكبيرة فقط، نظام يعمل دون كفاءة؛ لأنه كثيراً ما يجبر مستعمليه على أن يتحملوا أكثر مما كانوا يحسبونه. وهذه العملية المتمثلة في شراء أشياء أكثر مما هو مطلوب إنما تشبه الزيادة في المعنى الناتج حيث يقصد مفهوم محدد، ولكن لا يتاح للتعبير عنه إلا مصطلح عام يحتاج إلى التحديد عن طريق صفات إضافية وإسهاب في الكلام». (كولماس: اللغة والاقتصاد ص 10). أما بيرون فينقل عنه أولمان شكواه من قصور كلماته عن أداء ما يريد إيصاله بها من المعاني، إذ يقول: «يا ليت كلماتي كانت ألوانًا؛ حتى تستطيع تموجاتها أن تحدد الفكرة أو أن تومئ بها». (ستيفان أولمان: دور الكلمة في اللغة ص 110). أما سويفت فيقول: «ينبغي للإنسان أن يحمل معه على ظهره الأشياء التي ينوي الحديث عنها». (تودوروف: الدلالة والمرجع، ضمن كتاب المرجع والدلالة لقنيني ص 24). وهذا هو ما حمل فتجنشتاين ورسل على التفكير في اصطناع لغة صناعية مثالية بديلة للغة العادية، وهي اللغة التي أطلق عليها فيما بعد اسم: «سبرانتو»، ثم لم يلبثا أن عدلا عن هذا المشروع لعدم جدواه.

اللغة إذن بحسب مقطع السريحي المقتبس في صدر هذه الورقة، وبحسب الورقة كاملة أيضًا كما سبقت الإشارة إلى ذلك، هي التي أتاحت للكاتب أن يناور، لا أن مقدرته على المناورة فقط هي التي فعلت فعلها، أتاحت بحساباتها هي ما أراد الكاتب أن يجعله من حساباته هو. إذ إن اللغة تتكلمنا في حين نظن أننا نتكلمها، وتستعملنا في حين نعتقد أننا نستعملها. هي «لعبة» (كما هو مصطلح فتجنشتاين المشهور)، لكنها ليست من أجل أن نلعبها

أو نلعب بها كما نريد نحن، بل لتكتمل كما تريد هي من خلالنا. اللغة هي المسؤولة ربما عن انشغالنا نحن القراء بسؤال: من كاتب القصة؟ منصور الحازمي أم سعيد السريحي؟ عن سؤال آخر هو: أين القصة؟

هذه الورقة لم يكتبها سعيد السريحي

لميـــاء باعشن

والورقة التي أشير إليها هنا باسم الإشارة هذه هي الجزء الثاني من النص المقدم من سعيد السريحي، فالجزء الأول وهو المقدمة لا يمكن إلا أن يكون هو كاتبه. تحوي المقدمة تفاصيل واقعية ترسخها في الزمان والمكان والوقائع والشخوص، (نادي جدة الأدبي/ قبل بضع سنوات/ قرار مجلس الإدارة الاستقالة/ وزارة الثقافة/ أعضاء مجلس الإدارة/ الصديق عبدالله قايد/ محتويات مكتبي في النادي/ مكتبي في صحيفة عكاظ/ رحيلي من الصحيفة/ بعد سنوات قاربت الثلاثين...). علاوة على هذه الحقائق، فإن صفحة المقدمة يتصدرها اسم مقدمها، كما أن الاسم يذيل نهايتها، فلا سبيل إلى الشك في انتماء المقدمة لكاتبها سعيد السريحي.

أما الجزء الثاني والذي تفضي إليه نهاية المقدمة وتربطه بواقعيتها، فإنه افتراضي بحت حتى وإن استمر صوت المتكلم وضمائره في التحدث خلاله، وحتى وإن تخلله عدد من الأسماء الحقيقية (عبده خال أو عبدالعزيز الصقعبي أو عبدالله باخشوين

أو سعد الدوسري أو جارالله الحميد، والتعزي)، وعلى رأسهم بالطبع اسم الدكتور منصور الحازمي في عنوانه. يتولى المقطع الأخير من المقدمة مهمة توريط القارئ في شباك الجزء الثاني، ففيه يخبرنا السريحي أنه في الواقع وجد في عالم الفوضى الورقي المحيط به ظرفاً به رسالة سيطلع عليها القارئ، لكنه يهيئه للقادم ويوحي إليه بالطريقة التي يجب أن يتلقى بها تلك الرسالة، وذلك بإثارة حيرته وفضوله، بل هو يصرح برغبته في أن ينقل عدوى فضوله للقارئ عسى أن يكون له نصيب من الحيرة التي مسته هو شخصياً.

حين نقرأ الجزء الثاني نكون قد تأهبنا لتلقي نص مختلف «كتابة لا تشبه الكتابة»، كما سيكون قد تملكنا الفضولُ وانتابتنا الحيرة من قبل أن نبدأ، فالشرك قد نصب لنا. خلال القراءة الأولى يورطنا هذا التهيؤ لاستقبال التفاصيل على أنها امتداد للعالم الواقعي في المقدمة، وننخرط في مسألة تحديد هوية كاتب القصة وكأننا في مسرح جريمة ونحاول القبض على القاتل على طريقة من فعلها (who's done it ?) في القصص البوليسية، وهي صورة تشبيهية يستخدمها الكاتب مرتين في النص: «مثله مثل أي محقق يدخل عليه أحد الأشخاص لكي يخبره أنه ليس هو قاتل صاحب الجثة التي تم العثور عليها / ولو كانت هذه القصة جريمة مثلاً فإن الوحيد الذي لن يتم التحقيق معه فيها هو منصور الحازمي بينما سيطال التحقيق كل الذين من المحتمل أن يكونوا قد أقدموا عليها، إن عبارة هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي تشبه إفادة كتبها قتيل قبل موته يبرئ فيها رجلا محددا من ان

يكون قد أقدم على قتله». بل إن القارئ يولد أسئلته الخاصة عن هوية كاتب الرسالة، وينشغل بمحاولة معرفة كاتب العبارة، وكاتب القصة كذلك.

في البداية ينسجم القارئ في لعبة الكشف عن الفاعل (الكاتب) بعملية التحقيق المستند على الاستدلال المنطقي، وهي طريقة تفرض النظام على الفوضى، لكنها في النهاية تتركه تائهاً في عالم فوضوي يستعصي على التنظيم وينتهي به المطاف حيث ابتدأ تماماً دون إجابة واحدة ثابتة ومريحة، بل إن النتيجة النهائية هي تعبير عن حالة يأس تامة من إمكانية الحصول على إجابة واحدة معينة: «فقد انسدت أمامي السبل واعيتني طرائق القول ولم يسعفني الجهد بغير أن أؤكد لكم أن هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي». وأمام هذا الانسداد لا يجد القارئ طريقاً أمامه سوى أن يحمل فضوله وحيرته ليعود بهما إلى البداية عله يجد مخرجاً آخر لهذه المتاهة يدرك من خلاله الأهداف التي شكلت وحركت هذا النص التجريبي المختلف عن التجارب الكتابية المعهودة.

تدور الرسالة حول عبارة لا يجب الوثوق بها، عبارة منفية تنتج ما يسميه (أيزر) بياضاً على المحور الاستدلالي للقراءة، لذلك نحن أمام رهان تأويلي قائم على الارتياب، يليه التحقيق كنشاط معرفي حول مقولة غير مغلقة يكتنفها الغموض والتباس المعنى. في مواجهة النص يجد القارئ نفسه مقحماً داخله، فلأنه نص تحكمه جدلية قائمة بين ما يقوله وبين المعكوس الذي يحيل عليه،

فهو نص محرض على البناء ورفع اللبس عن طريق محاولة اكتشاف الإمكانات الدلالية المتعددة الكامنة فيه.

ما الذي نستنبطه من هذا الوصف؟ هل يمكن أن تكون هذه الرسالة في مجملها مقاربة مكثفة وموجزة لإشكاليات اللغة والمعنى والتأويل والتلقي كما فصلتها أهم نظريات النقد الحديث؟ ألا يحاول الكاتب أن يستقرئ مثلاً قصدية المؤلف الكامنة وراء تشكيله لعبارة النفي للوصول إلى معنى يتطابق مع باطنه؟ ألا يحاول تجاوز المعنى الحرفي «ظاهر القول» والابتعاد عن المطابقة السطحية والساذجة كمنطلق لممارسته التأويلية؟ ألا يرى أن اللغة تقف عاجزة عن تثبيت قطعية النفي في جملة واحدة ومنع تشويش الاحتمالات الإيجابية الورادة؟

ليس مستغرباً أن هذه الورقة تتمثل عمليات القراءة والتأويل بحثاً عن المعنى الخفي، فكاتبها متسلح بتأسيسات المدارس النقدية وأدواتها، فهو يستخدم كلمات وعبارات تكشف عن معرفته باشتباكات اللغة وإغراءاتها وعبثها بالمعاني وحمولاتها ودلالات ألفاظها وضغط سياقاتها وتوهم معانيها، وعن إلمامه بالتصور الحداثي للعلاقة بين النص وكاتبه، وبمقولة أن الكتابة تكتب نفسها، وبمقولة موت المؤلف، واحتمالات التأويل.

في محاولته لتأسيس المعنى بتجاوز النص، يتحرك الكاتب ما بين عدة وضعيات منطقية معزولة عن بعضها البعض، ثم حين يكتشف شروخها وتناقضاتها، يشعر أنه متورط في معنى يستدعي الخروج منه بالعودة للمعنى الحرفي كنقطة انطلاق لوضعية أخرى.

أن يكون الحازمي محققاً لنظرية الحداثيين بأن الكاتب جسر تعبره الكلمات، يتناقض مع كونه ليس فقط غير حداثي، ولكنه مؤسس للمناهج التقليدية الأكاديمية في جامعات المملكة... كل احتمال يضعه الكاتب يجد أنه يحمل انتفاءاته التي تعود به إلى وجهة معاكسة، وهذا الإبطال المستمر لما سبق فهمه يستحضر الفكر التفكيكي الذي يرى أن النص ليس إلا مكاناً لالتقاء المتضادات، وأن عدم استقرار المعنى ناتج عن أن النص يفكك بعضه بعضاً ليكون معناه الحقيقي هو لا معناه، أو هو فراغه من المعنى. كل احتمال يفترضه الكاتب يتفكك بالضرورة لأنه غير قادر على تثبيته كمعنى يمسك بكلية النص، كل احتمال ينزلق بالمعنى من خلال مدلولات متنافرة فيرجئه إلى ما لا نهاية، وهنا نستذكر مقولة تودوروف إن التأويل عبارة عن «نزهة..» للتمتع بما يثيره النص من إيحاءات.

يتمثل النص عملية بناء المعنى عن طريق تقديم أكثر من منظور للرؤية، وخلال هذه العملية الديناميكية تنتزع سيرورة التأويل الطمأنينة من قلب النص وتزرع مكانها الشك والريبة. يلجأ الكاتب أحياناً إلى تأويلات قائمة على معرفة سابقة بشخص الكاتب المفترض (الحازمي)، فكونه ليس حداثياً بل ومؤسساً للنقد الأكاديمي التقليدي، وكذلك كونه معروفاً بسخريته، أو أنه رجل ذكي، كلها معلومات خارج نصية تعين الكاتب في بناء المعنى ونقضه على السواء. إن قصدية المؤلف تكمن في إدراك النص في أصله أو منبعه وفي بزوغه من الحياة الفردية لمؤلفه (شلايرماخر). وقد يلجأ الكاتب إلى معيار سابق ومعروف لدى

القارئ، مثل مسألة شطح المتصوفة، ومسألة النحل والوضع عند الشعراء الأوائل، وأسماء كتاب القصة المحليين، فيساهم في خلق وضعية سياقية مشتركة، أي ما يسميه أيزر «السجل النصي»، تحيل القارئ إلى الواقع الخارجي للنص.

ويأخذ التأويل توجهاً مزدوجاً نحو الذات المنتجة للنص مرة، ثم نحو اللغة منفصلة عن كاتبها مرة أخرى. عندما يتوقف الكاتب عند اسم الإشارة هذه ليحدد ما تحيل عليه، فهو ينصرف إلى مقاصد الخطاب في ذاته، وعند حدود اللغة كوسيط للتجربة التأويلية (غادامير) منفصلة عن فعل تشكيلها. لكن بعد كل قراءة يسقط التأويل في ظل منظور جديد، وكأنما كل القراءات مشروعة، فالنص المفتوح يمنح إمكانات هائلةً للتأويل، وحالة الاندهاش التي تصاحب كل قراءة ناتجة عنٍ قدرة النص على تحقيق اكتشافات جديدة (جوناثان كولر).

يعطي الكاتب نصه ستة تأويلات في محاولة لتوضيح الغموض ورفع اللبس وذلك بتنشيط العبارة الأصلية التي تكتفي بإثارة عملية الإكتمال ليثبت أن المعنى الخفي لا يتجلى في النص وإنما في تداخل النص مع المتلقي، وكما يقول إيزر، فإن النص في حاجة دائمة إلى تدخل الذات القارئة لتحقيق معناه غير المحدد. تتموضع القراءة بين فراغات النص المفتوح وتحضر بين شقوقه وشروخه التي تتخذ شكل «السقوط» والإلغاء. وهذه العبارة المنفية هي نص غير مكتمل لذلك فإن التأويلات تأتي من خلال من يسميه إنغاردين بالتحقيقات، أي عملية سد أماكن اللاتحديد في النص.

يرى ديريدا أن التأويل هو «إعادة بناء الدلالة القصدية للنص»، فالنص في ذاته يحيل على نفسه في حدود ما يسميه إيكو بـ «حقل الإيحاء». يؤكد إيكو على لا مشروعية التأويلات الاعتباطية ويقدم مفهوم النسق الذي فحواه أن كل عنصر نصي يشكل نسقاً مع الدلالات الأخرى ليكون معياراً كفيلاً بمنع الانزلاق والتداعيات الحرة. من ثراء الإمكانات الدلالية والإيحائية تنشأ مشكلة تعددية التأويلات وصراعاتها، وهذه الصراعات تظهر في المعاني المختلفة التي نتجت عن تأويل المقولة المنتفية : منصور الحازمي لم يكتب هذه القصة. ويبين إيكو أن التأويل المناسب للنص هو الذي يكوّن علاقة دلالية شاملة مرتكزة على مثيرات ثابتة وقادرة على منح الإيحاءات المتعددة المتحركة في مدار الخطاب.

تنتهي الورقة بتأويل يمكن وصفه بالاعتباطية، فهو لا ينشط المقولة المنتفية لتكوين معنى جديد، مثل أن يقول باحتمال أن الحازمي لم يكتب الورقة بمعنى التدوين وإنما كتبها بمعنى التأليف، لكنه انصرف إلى مسألة منطقية جانبية تختص بالعلاقة الرابطة بين السبب والعلة، فالحازمي الأول الناتج عن وجود الحازمي الثاني هي مسألة إضافية لا علاقة لها بمعطيات المقولة ولا تستند لها، كما أن تقدم المعلول على العلة ليست معضلة بالمعنى الصحيح وتتحقق مثلاً في وضع الأب الذي لا يصبح أباً إلا في وجود ابن هو السبب في وجوده، وكذلك حالة الكتاب الذي لا يكون الكاتب كاتباً بدونه وهو سبب وجوده. كما أن هذه العلاقة بين العلة والمعلول قائمة في علاقة العنوان المنفي «منصور الحازمي لم يكتب هذه القصة» بالعبارة السابقة والمغيبة، وهي التي تقرر أن «منصور

الحازمي قد كتب هذه القصة». النفي الوراد في العنوان ينفي إثباتاً أولياً، فكأنها ردٌّ على تهمة أو إبطال لشبهة، وعليه فإن العبارة المثبتة ما كانت لتكون عبارة أولى لولا وجود رد الفعل عليها وهو العبارة الثانية المنفية. لكن المعنى الذي ينتج عن هذا الانحراف هو التأكيد على (يُتم) القصة التي يتبرأ كُتّابُها المحتملون من نسبتها إليهم، وبالتالي من كونهم كتاباً ناتجين عنها. وهذا ما يعبر عنه سارتر بقوله إننا نكتب لنحقق وجودنا في ظل احتياج الموجود الذي نشكله لوجودنا.

يفتح التأويل أبواب الاحتمالات ويغلقها وتتغير القراءات إلى حد التناقض والتنافر وفق عمليات تأكيد ودعم لمعان معينة وتعطيل إيحاءات أخرى غير ممكنة. في كل الأحوال يرتبط القارئ عضوياً ببنية النص ليكوّن هو وغيره من القراء وجهات نظر متحركة حول المثيرات الثابتة في بنيته، وهذا ما يسميه إيكو: بالتشاكل الدلالي الثابت بين مجموع العناصر النصية isotopie constant. هذه هي سيرورة القراءة والتأويل التي يضعنا داخلها هذا النص، فما يورطنا فيه هو عملية قراءة القراءة حيث نقوم ببناء أنساق دلالية معينة تشكلها ردود أفعالنا كذوات مؤولة، ويجمع بين هذه الأنساق رابط واحد: (المقولة المنتفية) التي تثير سلسلة تجليات متتالية.

في النهاية تعود دوائرنا التأويلية إلى التمسك بالمعنى السطحي المباشر كمنطلق أساسي للبحث عن المعنى الخفي، وكما يقول كاتب الرسالة، «فإذا ما قرأنا أن الحازمي لم يكتب هذه القصة فمعناه أن الحازمي لم يكتب هذه القصة وذلك حسبنا»، حينها

نتيقن فقط من عدم وجود معايير محددة تعصمنا من سوء الفهم، واللغة التي نعول عليها في الفهم لا تعبر إلا عن نقص الفكرة وتعجز عن توصيلها كاملة دون أن تثير معاني أخرى، وكأنها تتواطأ لتخفي بإعلانها. لا مجال إذاً لمعرفة معنى النص الحقيقي، بل إن ذلك المعنى ما هو إلا فراغ يبقى باستمرار في حيز الانتظار.

الدهشة مرتين

أميرة كشغري

أدهشتني ورقة السريحي مرتين، منحتني أولاً دفقة هائلة من الفضول، جعلتني أتتبعها خيطاً خيطا أركض لاهثة للقبض على خيوطها العريضة التي كلما قبضت على أحدها انسل الآخر هرباً مني. وليسمح لي العزيز السريحي أن أعيد نسخ ما ورد في تقديمه للورقة باعتباره ملخصاً لحال دهشتي الأولى: «أثارت في هذه الرسالة فضولا وحيرة بين أن تكون حاملة لفكر عميق وفلسفة تجاه اللغة والمنطق وبين أن تكون مجرد عبث ولعب بالكلمات».

أدهشتني الورقة ثانياً عندما وضعتني في حالة بين الشك واليقين، أتابع الركض واللهاث ما بين الخيوط المبعثرة أتهادى بين غواية اللغة والمجتمع المتشظي، أسارع الخطى مروراً بسد الذرائع والحداثيين، أحط رحالي بالقرب من الشعر الجاهلي المنحول وصوت عميد الشك العربي طه حسين لا يفارقني. كل ذلك ومنهج الشك الديكارتي يتسلل إلى قراءتي لهذه القصة. عدت لكل أوراقي وبحوثي اللغوية وتداعت لي محاضرات قلقة في فلسفة اللغة والسيميائية والعلامات كنت قد خلفتها ورائي منذ سنوات

مضت. استحضرت جملةً من المتصوّرات الهامّة التي شغلت بال المفكّرين في فلسفة اللغة وفي السيميائيّة: العلامة والاستعارة والرمز.

وتراقص ركضي مبعثراً وراء ذلك الفضول لأجدني لا ألوي على نهاية تعادل جهد الركض الذي بذلته لألوذ بعدها بخيبة أمل على نهايات جدلية مفتوحة على كل الاحتمالات يؤكدها صوت السريحي (أو أحد أصوات قصته) بآخر عبارة يقينية ينهي بها قصته: «اؤكد لكم هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي».

أمسكت بخيوط عديدة في القصة منها:

1. النفي ونفي النفي وفلسفة اللغة: يخبرنا العلم بأن قانون نفي النفي هو أحد أسس المنطق الجدلي حيث لا يوجد شيء مادي باقياً بل الحياة في تطور دائم فكل شي للزوال لا يدوم سوى المادة التي لا تفنى حسب نظرية لافوازيه. واللغة باعتبارها علماً ومادة تستحضر قانون نفي النفي فكم نقول ما لا نقول وكم تحمل لغتنا من رسائل لم نقلها. وهنا يسعفني صوت السريحي بالإجابة:

«أخشى أن اللغة تعبث بنا، تنفي ما نثبت وتثبت ما ننفي، تغرينا بشيء ثم تصدنا عنه، تعد ولا تفي، توهم ولا تحقق، وبدل أن نتفاهم بها تصبح هي سبب خلافاتنا».

2. النحل وثقافة الانتحال التي أثارها طه حسين في الشعر الجاهلي بدت لي واضحة في القصة إذ يقول السريحي:

«غير أن هذا النفي يفتح باب احتمال الوضع والنحل وليس إغلاقه، إذ قد يكون الحازمي هو كاتب هذه القصة كما كان الرواة هم ناظمي تلك القصائد وكما آثروا أن ينسبوا تلك القصائد إلى سواهم فقد آثر الحازمي أن يبرأ من القصة التي كتبها، ولا يضير الحازمي شيء من ذلك فهو وريث ثقافة يعتبر النحل جزءاً من أدبياتها على نحو يجعل من القول هو محور الاهتمام وليس القائل، كما يمكِن المخيلة من أن تعيد إنتاج شخصيات شعرية تتجدد بما يتم نسبته إليها».

3. قانون السبب والنتيجة فمنصور الحازمي الأول هو السبب في وجود منصور الحازمي الثاني أو هو العكس حيث يدخلنا السريحي في متاهات المنطق بقوله:

«الخطورة هي أن ظهور منصور الحازمي الثاني سوف يؤدي قطعا إلى ظهور منصور الحازمي الأول، وإن أردنا الدقة قلنا يؤدي إلى تحويل منصور الحازمي المعروف طيلة عمره بمنصور الحازمي ليصبح منصور الحازمي الأول».

«وإذا ما نظرنا إلى المسألة من باب السبب والنتيجة أو العلة والمعلول وزعمنا أن الأول ينزل منزلة العلة أو السبب في ظهور الثاني كنتيجة له بمعنى أن وجود الأول هو ما جعل الثاني ثانياً فإن المنطق سوف يتعرض لهزة أخرى لا تقل خطورة، ذلك أن ما سوف نكتشفه بعد قليل من التدقيق هو أن النتيجة سابقة على السبب والمعلول متقدم على علته، فنحن حين نجد أنفسنا أمام الثاني والذي يمثل النتيجة نفكر في الأول الذي هو السبب، ولا يمكن أن

يكون الأول سبباً قبل ظهور نتيجته فليس ثمة من أول إلا إذا كان هناك ثانٍ، وكانما يحدث الشيء ويحدث سببه بعده، وربما نقع فيما يسميه المناطقة الدور حين نجعل الأول هو النتيجة لظهور الثاني بحيث يكون الثاني هو السبب والأول هو النتيجة، وحسبنا أن نتامل هذه العبارة بدقة «الأول النتيجة والثاني السبب» لكي ندرك حجم ما انتهينا إليه من اضطراب، وكيفما قلَّبنا الأمر فإننا سننتهي إلى أن النتيجة في كلا الحالين سابقة على السبب».

فرت مني خيوط أهمها اللغة والشك والتأويل. المفترض أن يثير الشك الأسئلة ويؤدي إلى مزيد من الشك كما ظهر من تداخل أصوات قصة السريحي المتخيلة. فالشك هو خطوة التأمل الفلسفي الأولى والأساسية. غير أن منهج الشك الديكارتي تداخل في قراءتي لخيوط هذه القصة. أصبحت أرى أن الشك الديكارتي، المؤقت والبنّاء والذي يعمل على هدم الماضي واحترام العقل والعقلانية والذي هو منهج البلوغ لليقين، هو منهج السريحي في تعامله مع شوارد القصة وشخصياتها ففرت مني الخيوط وشككت حتى أصبحت أخال أنني «دبوس» أو أن السريحي هو «الدبّوس»!

في قراءتي الأولى للقصة خلت أن الشك عند السريحي أوصله إلى الإثبات خاصة وهو ينهي القصة بعبارة «أؤكد لكم أن هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي». تساءلت عندها: هل طور السريحي منهجاً مغايراً لمنهج ديكارت وطه حسين؟ هل أضاف شيئاً يذكر على هذا المنهج أم أنه تلاعب بنا ليحرك مناهجنا الساكنة ويحرّض عقولنا على التفكير خارج الصندوق مؤقتاً؟ هل

نحن قادرون على الوصول إلى اليقين المطلق ؟ وهل من مصلحتنا أن نصل لهذا اليقين إن كان بإمكاننا أم أن كل ما نأمل به هو اليقين النسبي أو اليقين المؤقت الذي لا يكاد أن يصبح «يقيناً» حتى يأتي من يثير أسئلة جديدة حوله ليتحول اليقين إلى لا يقين ونواصل رحلتنا الحلزونية (الارتقائية) في رحلتنا اللانهائية نحو الكمال (والكمال المطلق لله وحده)!!

الشك الحقيقي لا يتعارض مع الإيمان لأن إيماننا يتطلب الاعتراف بالنقص البشري مقابل الكمال عند الله. فالشك ليس نقيض الإيمان بل هو نقيض اليقين وادّعاء العلم المطلق،بينما يتطلب الإيمان الاعتراف بنقصنا البشري. إذا وصلنا إلى الإثبات فمعنى ذلك أننا وصلنا إلى النهايات المستقرة أي إلى الموت ولا أعتقد أن من صالحنا أن نصل إلى ذلك. إن اليقين يعني الموت فكرياً ومنهجياً. إذن فليكن يقيننا يقيناً عابراً في انتظار أسئلة جديدة تزحزحه عن نقطة الاستقرار مع قصة جديدة يكتبها السريحي.

أصوات سعيد السريحي

محمد صالح الغامدي

عندما تلقيت ورقة الدكتور سعيد السريحي فاجأني العنوان وأعجبني: «هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي»، وقد يكون مرد المفاجأة والإعجاب لألفة بيني وبين تحليل بعض الظواهر اللغوية انطلاقا من بعض المدرسة الفرنسية في اللسانيات، وتذكري مقولة لدريدا استخدمها كيليطو (في كتاب الغائب) من أن «العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه». وهذه عبارة عميقة المعنى لا تختلف عما نعتقد بسطحيته كالمقولة المتداولة «الجواب يُعْرَفُ من عنوانه». أوحى لي العنوان في صيغة النفي بأن النص سيحمل من الأصوات (المتلفظين والمتحدثين والقائلين..) عدداً كبيراً، فالنفي، كما يقدمه ديكرو في تطويره لتعدد الأصوات (Polyphonie) الباختيني، يحمل في بنيته أكثر من صوت، أو لنقل أكثر من وجهة نظر (كما يقول البوليفونيون الإسكندنافيون).

أرسل الدكتور السريحي ورقته حاملة العنوان وتحتها اسمه كمقدم لهذه الورقة. إلا أن الولوج إلى النص ليس مباشراً، ويتقدمه تقديم حقيقي مما أشكل علي. فهل لفظة «تقديم» التي تتبع العنوان

يقصد بها أن هذه الورقة كتبها الدكتور السريحي أم أن المقصود أن التقديم الموجود قبل الورقة هو للدكتور السريحي وما عدا ذلك فلغيره؟ أي كمن يقدم لكاتب آخر كما نرى في بعض الكتب. منذ البداية يشكل علينا أي الأصوات نتبع. يؤكد التقديم بأن الورقة محل المناقشة وجدت مصادفة بين أوراق كثيرة في مكتب الدكتور السريحي ولا يعلم عنها شيء لكنها فتنته (أعجبته وربما أغوته) فقدمها ليشرك غيره في هذه الفتنة. بهذا فأحد أهم عوامل الفهم كما يقول التداوليون غير متحقق تماماً (وتماما هنا تعني ليس كاملاً وليس نهائياً غير متحقق)، وأقصد بذلك سياق إنتاج الورقة. هذا التقديم يضعني كقارئ في إطار عام محدد اختاره لي الدكتور السريحي: الورقة مجهولة النسب (وكم منا يطيق كلاماً مجهول قائله؟)، آتية من الماضي، ومجهولة التاريخ، ولا نعرف لماذا كتبت ولمن كتبت ولمن أرسلت...

بعد قراءتي لصفحات من الورقة كانت الصورة التي ارتسمت في ذهني هي التالية: قطعة من الحلوى (ما نعرفه عادة بالجِلي)، شكلها جذاب، تغريك، بمجرد حملها تأخذ في الاهتزاز فتخاف من أن تسقط، تكتشف بعدها أن هذا الاهتزاز ظاهري فقط فهي متماسكة. لكن ما إن تضع يدك عليها لتأخذ منها قطعة تتذوق لذتها حتى توشك على الانهيار أو ربما تنهار فعلاً، فتكتشف أن ذلك التماسك كان ظاهرياً بدوره وأن ما نعتقده حقيقة أكيدة لم يكن غير وجهة نظر. تغريك الورقة بتعرجاتها، وارتفاعها وهبوطها، وعدم ثباتها على خط واحد مستقيم مما يوحي بأنها ستسقط في أي لحظة، ولكنها تظل متماسكة وبمجرد أن تحللها تراها توشك

على الانهيار أمام عينيك، فتكتشف أن هذا التماسك ظاهري أيضاً. فهل هي مشكلة كتابة أم مشكلة قراءة؟

منذ البدء تتناولنا الأصوات، كما سبقت الإشارة. ما بين مقدم للورقة وكاتب لها وقائل للعبارة المنفية محل الإشكال وناقل لها... وهكذا نتوه بين الشخوص. أزعم أن قائل العبارة المنفية لا يغريه النفي ولا القصة ولا منصور الحازمي بقدر ما تغريه ذاته والمتلقي. لا أعتقد أن لا شفافية اللغة والتباسها وغموضها هو ما يدفع الكاتب لخط هذه الورقة (وإن أصر أحد فأقول هو سبب آني وليس النهائي)، خاصة وأن مسألة اللبس اللغوي ليست جديدة الطرح. فاللغة هي مستودع الوضوح، أننكر أنها وسيلة تواصل البشر؟ وهي كذلك مستودع الغموض، أننكر أننا نعاني كثيراً في التعبير فنضطر دائما إلى القول «بمعنى آخر» «وأقصد»... ما سبب العجز الأول؟ وكيف ساعدت ذات اللغة على تفسير ما عجزت عنه أولا؟ هي من يفسر غموضها. وهذا وضع غير مريح البته (كالثوب الذي لا يأتي على المقياس). فاللغة ومستخدمها يعيشان علاقة مستمرة من محاولات السيطرة فيصبحان في منزلة بين المنزلتين (قاعدة معتزلية أطلقها واصل بن عطاء يحدد موقع مرتكب الكبيرة بين الإيمان والكفر). ومن يتعلم لغة أجنبية تنقلب حياته إلى محنة عندما يريد استخدام هذه اللغة الأجنبية لعلمه أنه الطرف الأضعف في هذه العلاقة.

أعتقد أن اختيار العنوان كان موفقاً جداً. فها نحن أمام عبارة واحدة توحي بالوثوق والتأكيد ووحدة القائل ثم نجدها تتشظى سريعا

لتأخذنا إلى عوالم ممكنة متعددة. وتأخذنا الظنون بأننا أمام نقاش يتعلق بفلسفة اللغة، فإذا نحن في طريقنا إلى سؤال أعمق (إن جاز لي القول). سؤال لا يخفيه الكاتب الذي يقول بصورة مباشرة حد الإزعاج أن كتابته ستؤدي إلى اهتزاز المنطق وانتزاع اليقين وقلق البدهيات... وهذه مشكلتي مع هذه الورقة. هذه المباشرة والتدخل في توزيع بعض الأصوات تكاد تهوي بالورقة إلى مستوىً سطحي لا يتناسب مع الفكرة وعمقها وأهميتها. وهنا سأكتفي بلمحة سريعة حول تمظهر بعض الأصوات في الورقة، وبالخصوص حاملة عبارة النفي مع الإشارة إلى أصوات أخرى مختفية توضيحاً للصورة (ترى لماذا هذا التوضيح؟). وتتمثل أهمية الأصوات في هذه الورقة أن الكاتب، يناقش، في ظني، وكما أشرت، في سبيل إقرار الاختلاف والتعددية وتنوع وجهات النظر، أي احتماليات الصواب والخطأ، مما يعني دعوةً صريحةً للحوارية.

من الصعب عادة تحديد منطلقات الأصوات وتعريفها بوضوح في النص والظواهر اللغوية فهي تظهر سياقية تارة ونراها نصيةً تارةً أخرى وقد نجدها مرتبطة بضرب الخطاب... وهكذا نجد أنفسنا امام شبكة معقدة من الأصوات المتحاورة، تتمركز قوتها وقيمتها في عدم السيطرة عليها وتركها لتتحرك بحرية فتقول ما تشاء ومتى تشاء في علاقة متعددة الأطراف لا يمثل صوتنا فيها إلا أحد أطرافها. الورقة مليئة بالأصوات المعلومة والمجهولة، الظاهرة والباطنة. السريحي هنا وقائل العبارة وكاتب الورقة والحازمي والنقاد والنقد والمنطق والحداثة والمعتقد والمتلقين...

في بداية الورقة نجد أن الكاتب (لا نعرفه) يحمل نفسه مسؤولية القول مُعَلِّقاً على العنوان: «ذلك تأكيد أضعه منذ البدء بين يدي القارئ الكريم...». هو ليس كاتبا وناقلاً فقط بل هو قائل العبارة المنفية. إلا أنه بعد ذلك بسطر فقط يقفز إلى مستوىً آخر، إلى صوت آخر يضعه بصورة مرتبكة في ثنايا كلامه فيقول «كان يمكن لي أن أطمئن إلى هذا النفي (...) ولا يمكن أن يفضي إلى غير ما أراد كاتبه منه لولا أنه تذكر شيئاً من شأنه لو خطر قلب من يقرأ هذا النفي أن يفرغه من معناه ويسلبه القطعية التي أراد من كتبه أن تكون مُتَحَقَّقةً فيه». عن من يتحدث الكاتب؟ عن ذاته التي تؤكد قول العبارة ويمكن أن تطمئن لها أم عن كاتب آخر هو ذلك الذي أراد شيئا من شأنه لو خطر قلب من يقرأ هذا النفي أن يفرغه من معناه...؟ وربما يميز الكاتب بين ذاته ككاتب وذاته كإنسان عادي، وهنا يتطلب الأمر توضيحاً وسبباً، فالنص لا يحتمل هذا التمييز. يفرق كاتب الورقة بينه ككاتب للعبارة وكاتب آخر غيره، وليس القائل. فقائل العبارة قد يكون شخصاً غير معروف، وقد يظل كذلك وربما لا يزعجنا كثيراً، إلا أن الكاتب عرّفه عندما أكد النفي وتحمل مسؤوليته وكأنه يقول: أنا كاتب وقائل العبارة ثم جعله مجهولاً في المرة الثانية. ثم غير بعيد عن ذلك، وأثناء حديثه عن رأي الحداثيين في موقف كهذا يقول: «المهم أن شبهة أن يكون نفي أن الحازمي هو كاتب هذه القصة ليس نفياً حقيقياً بمعنى أنَّ الحازمي هو كاتب هذه القصة غير أنه نفاها عن نفسه انطلاقاً من هذا التصور الحداثي للعلاقة بين النص وكاتبه». تقودنا بداية العبارة حتى الجزء «نفياً حقيقياً» إلى أن الكاتب يتحدث عن مسؤول

عن النفي قد يكون ذلك الكاتب المجهول الذي استخدمه قبل قليل. لكن إعادة الصياغة، أو لنقل ترجمة القول، زجت الكلام زجّاً في فم منصور الحازمي وكأنه قائل العبارة، وكاتب الورقة ليس إلا ناقلَها فقط. تحمّل الحازمي بالتالي مسؤولية النفي فأصبح القائل معروفاً من جديد. ويتابع الكاتب، لتأكيد الفكرة قائلاً: «ورغم ذلك فإن احتمال أن يفضي هذا التصور الحداثي إلى نزع مصداقية الجملة يظل احتمالاً ضعيفاً فالحازمي لم يكن حداثياً فضلاً عن أن يكون من غلاة الحداثيين الذين يقولون بهذا القول». نسي الكاتب نفسه وانتقل إلى تبرير رأيه بأن الحازمي لا يمكن أن يكون القائل، وذلك بعيداً عن السؤال الأًصلي: لماذا حمّل الحازمي مسؤولية القول بهذه الطريقة المباشرة؟ ثم ينتقل لغلق هذه الاحتمالية مؤقتا (فالاحتماليات تظل حاملة لقابلية التحقق حتى إشعار آخر) معتمدا على الرابط «على كل حال»، فيقول: «على كل حال، فإن كون الحازمي ليس حداثياً يضعف من القول بأن النفي جاء على مذهب أهل الحداثة...». وفي أماكن أخرى نجد إشارات تؤكد أن الحازمي هو القائل من قبيل «من أن تنسب إليه هو الذي دفعه إلى نفيها عنه»، «غير أن الحازمي رجل ذكي وليس لمثله أن يضع نفسه في مثل هذه الورطة التي تضعه موضع الشبهة». وكأني بالكاتب هنا وقد تأكد ومن ثم يؤكد لنا بأن الحازمي ليس هو القائل في حين أن تحميل القول للحازمي أصلاً تم بفعل فاعل. ثم لا يتردد الكاتب في أن يعود إلى نفسه بالقول «وقد هممت (...) أن أجعل النفي مُنْصَبّاً على غير الحازمي...»، وكذلك قوله «فلما تبين لي أن نفيها عنه يفتح الباب للظن به ونفيها عن سواه لا ينجيه كذلك هممت أن

أنسب القصة لمن أسمي...». هذه الإشارات افتراضية ظاهرياً، ولا تتعلق بالنفي وإنما بمحاولات نسبة القصة لكاتب بعينه، والفعل «هم» يحمل في سماته القدرة على الفعل وتوزيع الاحتماليات على الأصوات.

هذه السطحية في تبادل الأدوار، والأفضل أن أقول توزيعها، يفسره ويوضحه الضد. أقصد ظهور عدة أصوات مختفية لم يُلقِ لها الكاتب بالاً كانت تنسج حواراً داخلياً دون سيطرة من الكاتب، وربما هي من أسباب تماسك الورقة. هي أصوات يبدو للوهلة الأولى أنها على الهامش، شبيهة بالجملة الاعتراضية، إن أردنا، في حين أنها – من وجهة نظري – مفصلية في هذه الورقة. على سبيل المثال عبارة: «وعلى الرغم من الصداقات القوية التي تربط الحازمي بكثير من الحداثيين ونزاهته من أن يطعن في معتقدهم وانتمائهم الوطني كما يفعل كثير من خصومهم إلا أن موقفه من الحداثة ظل ملتبسا» تستحق التأمل. لننظر فقط في هذه المحددات اللفظية «على الرغم من»، «نزاهته» «كما يفعل» «إلا أن». فهنا أقف كمتلق أمام مجموعة من الأصوات (المتلفظين) تتحاور بصورة تلقائيةً. أحد هذه الأصوات يقدم الصداقة القوية بين الحداثيين والتقليديين (إن أردنا هذا النعت) وكأنها عمل غير طبيعي، شاذ، راداً بذلك على صوت سابق يقول إن الصداقات القوية بين هذين الموقفين الفكريين ممكنة. سيتماهى المتحدث مع الصوت الثاني مستعينا بالرابط «على الرغم من» الذي يربط بين موقفين متضادين (ثقافياً ربما) تحله اللغة بطريقتها ولا يستطيع أن يحله المنطق بطريقته (إما أن الحازمي تقليدي وبالتالي ليس له صداقات مع

الحداثيين أو أن له صداقةً قويةً معهم وبالتالي فهو ليس تقليدياً).
ثم لننظر إلى كلمة «نزاهة» التي وصف بها الحازمي. هل نستطيع فهمها دون التدقيق في غايتها وعلاقتها بغيره؟ أولاً، هذه الصفة يحملها صوت شارح للقارئ كيف يقيّم الحازمي: إن الحازمي مثقف قادر على الاختلاف بنزاهة، وحيث إن النزاهة ليست سمة كثير من المختلفين فالرجل متميّز أخلاقياً، وحيث إن التميز الأخلاقي أحد أسباب الاحترام فإن الحازمي بالتالي يستحق الاحترام. ولنتخيل كلمة معاكسة لكلمة «نزاهة» ونتتبع إلى أين ستأخذنا. ثانياً، لن نستطيع فهم سبب وصف الحازمي بالنزاهة إلا في ظل الأخذ بعين الاعتبار الصوت الآخر الذي يسم غيره بعدم النزاهة انطلاقاً من تجربة سابقة، أي مع أولئك الذي خاضوا في معتقدات الناس وانتمائهم. ويساعد هذا الصوت على عرض وجهة نظره عبارة «كما يفعل» التي لا تخفي المقارنة بين طرف إيجابي وآخر سلبي. في هذه الأثناء ونحن نتابع هذا الحوار حول كيفية العلاقة بين الحداثيين والتقليديين، وصداقة الحازمي المختلفة، ونزاهة الرجل... يتدخل صوت ليشارك في الحوار دون سيطرة من أحد ليقول: نعم ولكن، يبقى الحازمي خصماً للحداثيين. ووسيلة ظهور هذا الصوت هي الرابط «إلا أن» التي تشير إلى بقاء التضاد بين الحداثيين والتقليديين. الحازمي بوصفه تقليدياً سيظل مختلفاً عن الحداثيين، حتى وإن كان اختلافه مُلْتَبِساً. فهل هذه كل الأصوات في ذلك المقطع؟ ماذا عن ذلك الصوت القادم من بعيد الذي يحدثنا عن الصراع الفكري الذي كانت ساحته جدة وناديها الأدبي في بداية ومنتصف الثمانينيات من القرن الماضي؟ ذلك

صوت يخبرنا عن نوع من الصراع كان سائداً وكيف أن الكثيرين أصابتهم سهام بسبب خروج الأمر عن الإطار الفكري والأخلاقي. هذه الأصوات الهامشية هي من وجهة نظري المحرك للورقة وقيمته المختفية: كل شيء في الحياة وجهة نظر.

ما أود توضيحه، أن الكاتب يخدعنا بمناقشاته حول إحتماليات المعنى التداولي الذي سنصل إليه من عبارته المنفيه، فهو يلقي بفرضية، أو يدع صوت (متلفظ) يلقيها ويحللها ليتدخل صوت آخر يصفها بعدم الأهمية عبر «على كل حال» أو «كل ذلك غير مهم»... وكأن كل واحد منهم يستخف بفكرة الآخر وتحليله في استمرارية نعتقد أنها ستوصلنا إلى «بيت القصيد»، فلا نلبث أن نكتشف العودة إلى نقطة الصفر. كان الكاتب يعدد الخيارات، ليس ليخبرنا عن مشكلة اللغة ولكن ليدلل على أن كل وجهات النظر قابلة للتحقق وأن الأمر احتماليات. حتى في المنطق الصوري القائم على مبادئ معروفة كالهوية وعدم التعارض... يمكن مناقشة البدهيات. فهل نجح في ذلك؟ كل المحاولات الإيضاحية انتهت إلى لا شيء. فاللغة ليست طوع بنان الكاتب وهو يناقش موضوعاً لو تمكن من توضيحه وأغلقه بكلمة قاطعة مانعة لهدم فكرته الرئيسة من أساسها. سيصبح الكاتب عندها في مأزق. هو له مصلحة رئيسة بأن يظل الغموض والالتباس اللغوي مسيطراً على ورقته، وإلا ستصبح اللغة، التي هي وسيلته، شفافة ودالة على ما تريد. ولن يجد عندها ما يدلل به على قلق الهويات وإمكانية مناقشة المسلمات... لذلك ترك للصوت الأول ينهي الورقة كما بدأها مُعَبِّراً عن عجزه قائلاً: «فقد انسدت أمامي السبل وأعيتني طرائق القول ولم يسعفني الجهد

بغير أن أؤكد لكم أن هذه القصة لم يكتبها منصور الحازمي».
فكأنه يقول بصريح العبارة «وكأنك يا بو زيد ما غزيت»! فهل فشل أبو زيد في مسعاه؟ كقارئ لهذه الورقة اليوم لا أجد كثيراً فيها غير عملية ذهنية عذبة مغرية للقراءة. وهذا من وجهة نظري بُعْدٌ لا يقل أهمية أحياناً عن أفكار ومحتوى النص. فأنا إذا لم أستمتع بالقراءة أستثقل الأفكار مهما كانت. ولكن ماذا عن ذلك القارئ المحتمل الذي كان في ذهن كاتب الورقة عندما كتبها؟ سؤال مفتوح سواء كتب منصور الحازمي تلك القصة أم لا؟ فكثير من الأشياء تأخذ أهميتها من سياقها (بكل عناصره) الذي قيلت فيه.
لقد نجح الكاتب في أن يزعزع طمأنينة القارئ عبر صوت واحد فقط فجعل النهاية بذلك مفتوحة. والسؤال الممكن: هل بإمكان صوت ما أن يتدخل ليأخذ طرف الخيط فينتقل بالمتلقي إلى عالم آخر يعيد له الطمأنينة أم يزيد من زعزعتها أكثر مما فعل صاحب النفي وناقله وكاتبه...؟

اللغة والتفاح

إقبال السريحي

يقولون لا تبحث عند مهندس عن إجابة لأن كل ما عليك فعله هو أن تخبره بالإجابة التي تودها وسيثبت لك أنها هي الإجابة الصحيحة. ويبدو لي أننا نشبهكم في ذلك فإن كان في الهندسة كل الإجابات محتملة فها أنتم تقولون إن في اللغة لا دلالة يمكن الجزم بصحتها.

فحتى وأنا أحاول إعادة ترتيب العنوان إلى «هذه القصة كتبها منصور الحازمي» وجدت فيه من الشقوق ما يكفي قارئاً متربصاً ليقوض كل دلالته.

وأعترف بأني لأول وهلة شعرت بأني أمام أزمة لغة واكتشفت لاحقاً أني أمام أزمة تفكير فإن كانت حدود اللغة هي حدود التفكير وأن لا فكر خارج اللغة فإن إصابة اللغة في بذرتها الأولى باعتبارها رمزاً دلالياً فإن ذلك يصيب شجرة التفكير بسوس ينخر قلبها.

فعندما تتحول اللغة من طريق بين الرمز و الدلالة إلى مايشبه ميداناً «دواراً» يأخذنا في كل الاتجاهات فذلك يعني أن اللغة لم تعد

تؤدي إلى شيء. وعندها إن صح تشبيه الفكر بدون لغة بأضغاث خيالات هلامية فإن التشبيه يصح كذلك حتي في حضور اللغة.

حتى وأنا أحاول أن أستنجد باللغة العلمية الصرفة لغة الواحد والإثنين والجمع والطرح اصطدمت بقصة طفل حاولت معلمته أن تسأله عن عدد التفاحات التي أصبح يملكها بعد أن أعطته تفاحة ومن ثم تفاحتين وبدل من أن يخبرها بأن مجموع ما يملكه من تفاح أصبح ثلاثاً استمر في إخبارها بأنه يملك أربع تفاحات وقبل أن تنفجر غضبا أخبرها ببراءة أن هناك تفاحةً في حقيبته.

يبدو أن أزمة دلالة اللغة هي أزمة تفاح نملكه في حقائب مغلقة لا يعرف ما في داخلها أحد وأزمة تفاح من ناحية أننا لا نعرف مسبقاً أن كان سينبت في حقائبنا تفاحاً يدفعنا لإعادة الحساب من جديد. فهي أزمة تتعلق بما نختزنه من تجارب وما يتفتح أمامنا من آفاق جديدة للتفكير.

أزمة اللغة كذلك ليست مستقلة عن أزمة الانتقال بين الصورة والتصور فاللغة باعتبارها تجسيداً للفكر لا تخرج عن كونها سبيلاً يحيل صورةً خارج الذات إلى تصور داخله أو العكس والطبيعة البشرية التي تميل إلى التفكير النسقي والتي تقوم تلقائياً بحذف اللامتشابه في محاولة تقريب الصورة الحاضرة إلى صورة نمطية مختزنه قَبْليا أي تصور هي تقوم في ذات الوقت بغض الطرف والتغاضي عن دلالات كامنة داخل النص والذي ينتظر بعد ذلك تعييناً مختلفاً للتتجلى من جديد دلالات كامنة فيه وبتراكم هذه الدلالات يتحول النص إلى ما يشبه نقطة يمكن التحرك من خلالها

في كل الاتجاهات في صورة تشبة بداية تشكل الكون وكأن اللغة في تمظهرها تعيد تجسيد معجزة بداية الكون وإن كان الكون مازال يتمدد فإن الدلالات بتراكم المعرفة تتمدد كذلك ولا عجب إذاً أن يكون خاتمة المعجزات كتاب.

أعتقد أن اللغة كباقي الموجودات في تمظهرها الدلالي إنما تمثل وجوداً للآخر وما يظهر منها ليس إلا حالةَ تعيين للآخر وبالتالي هي تتغير بقدر ما يظهر ويتمظهر الآخر تمارس صيرورتها وديمومة إعادة تشكيل نفسها فإن قال هيراقليطيس إننا لا نعبر نفس النهر مرتين يمكننا القول كذلك إننا لا نقرأ نفس النص مرتين فاللغة لا تظهر ولكنها تتمظهر ودلالة النص ليست إلا النهر الذي لا نلامسه أكثر من مرة.

بقي أن أقول إن كانت البنيوية احتفالاً بنص من خلال نص فهي كاحتفال ناقص ماهية بناقص ماهية وإن كانت السيميائية تحاول مقاربة مكونات البناء فإن العلوم الطبيعية حاولت كذلك ملامسة حقيقة الأشياء وكما أن التفكيك وصل لاقتناع أننا لن نجد اللغة في ذاتها فإن البرجماتيين قالوا إن الصواب ما نتفق عليه.

لتبقى اللغة في ذاتها سرا يشبه نومينون لا تكشف عن ذاتها إلا عندما تفنى كما تفنى الموجوداتٌ عند هيجيل وهي كزئبق دريدا مستعصية على الإحاطة مراوغة بطبعها وكلما حاولنا الإمساك بها فرت من جديد وتبقى دلالاتها ما حاك في نفسك وقد يتفق عليه الناس.

السر المختوم في خطاب السريحي المزعوم

فاطمة إلياس

كما يتلاعب السفسطائي بالمدارك اللغوية والفلسفية، وبالألفاظ والدلالات للتعتيم على أبجديات المنطق والبدهيات بحجة سبر أغوار المتاهات، يتلاعب بنا صاحب الرسالة الأحجية المفضوضة والتي أكاد أجزم أن السريحي قد فتحها من قبل وأعادها بعد أن أغلقها قسراً، ثم فتحها الآن على شرف الحلقة النقدية ليحتفي بها وبنا على طريقته ليستعرض معنا آفاقها المعرفية والفكرية والفلسفية، وأفق توقعاته بعد أن يغلق باب مكتبه في الجريدة ويودع الصحافة، ليفتح أبواباً أخرى للنقد والكتابة كادت أن تغلق عزوفاً أو هجراً أو تحولاً من قبل رواد الحداثة وهو منهم.

يقول السريحي في تقديمه للخطاب المزعوم: «غير أنني لست متأكداً ما إذا كان هذا الظرف قد فتح من قبل وضاعت بعض محتوياته ذلك أنني فتحت الظرف على عجل حين كنت أتفحص الأوراق دون أن الحظ ما إذا كان قد فتح من قبل وأعيد إغلاقه بإحكام». والواقع هو أن ما من شيء فقد من هذه الرسالة سوى

الغموض الذي اكتنف مؤلفها حين نشرها السريحي كمقال في ثقافية جريدة الرياض في شعبان عام 1423هـ (2002م) بدون أن يذيلها باسمه أي كنص مجهول. وقد أثارهذا النص ضجة آنذاك بحيث تماهى معه نقاد مثل معجب العدواني الذي كتب مقالا بعنوان: «هذه الكتابة... إلى من ننسبها؟» يستنطق فيها هوية النص وهوية كاتبه، لينتهي قائلا: «يبقى أن أشير إلى أمر يتصل بأهمية الكتابة خارج أقواس الذوات، إن ميزة هذا النوع من الكتابة قدرتها على إيجاد قارئ يتكون لديه اتجاه قرائي مشجع لمحاورة النص المكتوب ذاته، على عكس النصوص التي تعكس سيطرة المؤلف منذ الوهلة الأولى ولا يعني الاسم سوى مرحلة ما من تلك الهيمنة، أي أنها تنتج مرحلة جديدة في العلاقة بين الكاتب والقارئ إذ يصبح القارئ كاتباً بعد أن كان مقابلاً للمؤلف».

والسؤال هو: لماذا يضع السريحي بين أيدينا هذا النص الأحجية مرةً أخرى؟ ليحرض فينا القارئ «المتفوق» الذي ينشده ريفاتير؟ أي القارئ «المثالي» الذي يطالب به فيش؟ و«غير البريء» الذي أراده بارت؟

اختار السريحي أن يقسم ورقته إلى قسمين: التقديم والذي ينتحل فيه شخصية المؤلف، والنص العبثي السفسطائي الذي ينتحل فيه صفة القارئ الاستنساخي البريء الذي يستعين بنا لتأويله وتفكيكه. وهو هنا يحرضنا منذ البداية على الكتابة عن الكتابة بغض النظر عن المؤلف، أي قراءة بنيوية تفكيكية، ويحرض

فينا التماهي مع سفسطائية النصوص بمستوياتها الجدلية العليا كما هي عند أرسطو التي تحيلنا مع مفاهيم الجدل والمنطق ومحاورة البدهيات بعيدا عن ركاكة الأسئلة الملحة الباحثة عن الحقيقة في المحسوس بعيدا عن جوهر النص، وما وراء النص. وأول هذه الأسئلة هي: أين هي قصة منصور الحازمي؟

النماذج العلمية في العلوم

(النموذج النحوي مثالاً)

محمد ربيع الغامدي

تقديــــم:

إذا تأملنا ثنائية «اللغة والنحو» فإننا نجدها تشبه إلى حد كبير ثنائية «الإبداع والنقد»؛ إذ تمثل «اللغة» حالة التكلم العفوي (ما قبل العلم) ويمثل «النحو» حالة النظر في المنتج وتحليله بصورة منظمة واعية (ما بعد العلم). للحالة الأولى، وهي حالة إنتاج الأقوال بصورة عفوية، نماذج قولية متعددة يمكن أن نسميها «نماذج الإنتاج»، وللحالة الثانية نماذج تتكفل بمقاربة النماذج الإنتاجية بصورة واعية منظمة يمكن أن نسميها «نماذج التحليل»، أو «النماذج العلمية».

وقد اعتُمد في التراث العربي لمقاربة مجمل كلام العرب الذي أُنتج بصورة عفوية نموذج تحليلي (علمي) هو «النموذج النحوي». لكن ذلك النموذج كان ومايزال إلى اليوم - فيما أعتقد - ملتبسًا وغير واضح الملامح عند أكثر المختصين في النحو والدراسات اللغوية، مع أنه من أشد النماذج العلمية التراثية إحكامًا وفاعلية كما هو معلوم. وأرجح من جهتي أن السبب الرئيس في عدم وضوح ملامح النموذج النحوي حتى عند المختصين فيه هو القطيعة بين أفقين، هما: أفق العلم، وأفق تاريخ العلم وفلسفته. إذ يرى جورج كانغيلام أن أحد أهم الأسباب التي تدعو لإنجاز تاريخ للعلوم هو السبب الفلسفي الذي «يتعلق بأنه من دون المرجعية الإبستيمولوجية سوف تكون نظرية المعرفة تأملاً في الفراغ، ومن

دون العلاقة بتاريخ العلوم ستكون الإبستيمولوجيا صِنوًا لا لزوم له أصلا للعلم الذي نزعم الحديث عنه». ومن أجل الإسهام في إظهار بعض جوانب الغموض هذه قمت بعرض بعض ملامح النموذج النحوي من خلال تاريخه في ورقة شاركت بها في مؤتمر النحو السادس بالقاهرة قبل أكثر من عامين، بعنوان: «نحو سيبويه ونحو المتأخرين».

سأضع بين أيديكم بعد هذا التقديم الموجز نصَّ الورقة المذكورة كما أُلقيت في المؤتمر، وكما نُشرت في كتاب المؤتمر أيضًا، دون أن أضيف إليها أو أغير فيها كلمة واحدة؛ إذ أرى أن الالتزام التام بالنص المنشور واجب لا محيد عنه. والذي سيتغير هنا هو سياق هذه الدراسة المنشورة؛ إذ من المهم أن يُقرأ موضوع الورقة، وهو «النموذج النحوي»، بوصفه مثالاً وأنموذجًا فقط للنظر في العلوم المختلفة من خلال نماذجها المعتمدة في التحليل. وهذا هو ما جعل العنوان الذي أقدِّم تحته هذه الورقة للحلقة: «النماذج العلمية في العلوم».

لقد دفعني إلى إعادة طرح الورقة هنا تحت هذا العنوان الجديد سببان رئيسان، أولهما: شعوري بأهمية قضية تحديد ملامح النماذج العلمية في العلوم والنظر إلى العلوم من خلال تاريخها، وهو أمر تبلور في الغرب في العقود الأخيرة على أيدي الباحثين في تاريخ العلوم وفلسفتها وفي تاريخ الأفكار، وتبلورت تطبيقاته بصورة ظاهرة، ولم تظهر - على حد علمي - أية محاولة لتطبيق شيء مما أُنجز في هذا الاتجاه على العلوم العربية. ما بقي

سائدًا في مجال تاريخ العلوم العربية لعقود طويلة وما يزال شائعًا اليوم هو في الغالب بلورة تاريخ العلوم من خلال سِيَر الأعلام وروايات الأحداث، ولعل ذلك الأمر هو الذي جعل التاريخ يزيد صورة العلوم التباسًا بدلا من أن يسهم في كشفها. أما ثاني أسباب إعادة طرح الورقة في الحلقة فهو حرصي على تنمية أفكار الورقة وإثرائها برؤاكم ومقترحاتكم.

نحوُ سيبويه ونحوُ المتأخرين

0. مقدمـــة:

ساد لفترات طويلة جدًّا في فلسفة العلوم ونظرية المعرفة، وكذا في حقل تأريخ العلوم، الاعتقادُ الراسخ بالاتصال والتراكم المعرفي، وأنّ ما يُضاف إلى العلوم عبر الأزمان المتعاقبة هو بمثابة التنظيم والتنقيح والبناء على ما هو مبنيٌّ أصلاً من قبل. واستمرت هذه الاقتناعات إلى أن جاء المفكر الأمريكي توماس كون في كتابه الشهير «بنية الثورات العلمية» بمقولة «الثورات» التي تعني «القطائع المعرفية» بين مرحلةٍ ما من مراحل العلم وأخرى تالية.

وتنطلق هذه الورقة من الفكرة الكونية مطبّقة على النحو العربي، وذلك بالانطلاق ابتداءً من فرضية اختلاف ملامح النحو في عصوره المبكرة كما ظهر في كتاب سيبويه عن ملامح النحو المتأخر كما ظهر في كتب المتأخرين، كالمقدمات النحوية والشروح والمنظومات والحواشي والمختصرات والكتب المدرسية وشبه المدرسية المتأخرة، بوصف ذلك دالاًّ على مرحلتين متمايزتين،

و«نموذجين» مختلفين، لا ينبغي التعامل معهما دون تمييز أو كأنهما كتلة واحدة متجانسة. ويعني القول هنا: إنهما نموذجان لا نموذج واحد، ما عناه كون مفهوميًّا في أطروحته المذكورة بالمصطلح الذي ذاع واشتهر عنه وهو «النموذج الإرشادي».

ولهذا سنستهل هذه الدراسة ببيان مفهوم «النموذج الإرشادي» من خلال بيان مختصر وموجز لأطروحة «الثورات العلمية»، وموقع هذا المفهوم منها، ثم ننتقل إلى محاولة إبراز الملامح الظاهرة للنموذجين المختلفين: النموذج النحوي المبكر، والنموذج النحوي المتأخر، بصورة لا تتعمق في تفاصيل النموذجين الدقيقة، بل تكتفي بالصورة العامة التي من خلالها يتبين قدر الاختلاف، ويثبت الفرق بينهما لا غير. ثم نحاول بيان الصورة العامة التي سادت في أذهان المشتغلين بالنحو، ومؤرخيه، ومن عالجوا الفكر النحوي، ونختم ببيان الأسباب التي أدت إلى أن تكون الصورة في أذهان الباحثين المعاصرين هي فقط صورة النموذج المتأخر لا غير.

وأخيرًا لا بد من الإشارة إلى أن عرض القضايا في هذه الورقة قد نحا نحو التكثيف والاختزال؛ وذلك مراعاة للمقام الذي أُعِدَّت لتُلقى فيه. وهو مقام محكوم بزمن محدود، لا يتيح بسط المسائل وتفصيلها بما تستحق. ولكنني أرجو أن تكون الورقة قد أشارت إلى أهم الخطوط العريضة في الموضوع، دون أن يخلَّ بذلك هذا الإيجازُ والتكثيف.

1. النموذج الإرشادي (paradigm):

بنى العالم الأمريكي «توماس كون» رؤيته لتطورات العلوم في كتابه «بنية الثورات العلمية» على القول بانقطاعات بين مراحل تطور العلم المختلفة سماها بـ «الثورات» العلمية. غير أن إطلاق اسم الثورة على هذه القطائع لا يقتضي بالضرورة ما تعنيه هذه الكلمة حرفيًّا في كل حال كما قد يُفهم. بل قد تعني لفظةُ الثورة في سياق تطورات العلوم – إلى جانب الدلالة على التغيير الجذري – مجردَ التغيُّر الذي يقابل التغيُّر الحاصل بالتراكم. وقد نبَّه هو على هذه الدلالة الخاصة نصًّا بقوله: «فالثورة عندي نوعٌ خاص من التغير ينطوي على نوع معين من التجديد، أو إعادة تنظيم التزامات جماعة البحث. ولكنّ ليس من الضروري أن تكون تغيُّرًا هائلا، ولا من الضروري أنّ تبدو حدثًا ثوريًّا في أعين الغرباء عن جماعة البحث... إذ نظرًا لأنَّ هذا الطراز من التغير الذي نادرًا ما تسلِّم به فلسفة العلم وتضعه موضع الدراسة يقع بانتظام على هذا المستوى المحدود الضيق. لذا بات التغير الثوري مقابل التغير التراكمي بحاجة ماسَّة إلى أنّ نفهمه». ولقد اضطُر لتكرار بيان معنى ما يمكن تسميته بالثورة في سياق تطورات العلوم بقوله أيضًا: «ويكفي أن تكون هي المقدمة العادية التي تهيئ آليّة للتصحيح الذاتي، تكفل ألاّ يطرد جمود العلم القياسي ويمضي إلى الأبد دون أي تحدّيات». وعلى أية حال يمكن القول ببساطة تبعًا لبعض الباحثين: إن الثورة العلمية في جميع الأحوال لابد أن تعني

بداهة: «إزاحةَ الشبكة أو الإطار التصوري الذي يرى العلماءُ العلم من خلاله وإحلالَ بديل آخر».

ويحتلُّ مفهوم النموذج الإرشادي (البرادايم) المركز من أطروحة الثورات العلمية المشار إليها. إذ يعني هذا المصطلح عند كون: النظرية أو النظريات المعتمدة التي تُعَدُّ نموذجًا مشترَكًا تشترك فيه جماعة من الباحثين (الجماعة العلمية) في حقلٍ علميّ ما في عصر معين، وكذلك طرق البحث المميزة لهذه الجماعة، والتي يتبعونها لتحديد المشكلات العلمية الرئيسة في الحقل وحلِّها . أو هو «النظرية النموذجية العليا التي تسيطر على جماعة الباحثين طيلة فترة معينة من الزمن، والتي يفسرون من خلالها كل شيء، وذلك قبل أن تسقط وتنهار ويحل محلها نظرية جديدة».

ويرى كُون أنَّ النموذج الإرشادي الذي يتعاون على صقلِه وتهذيبِه وسدِّ الثغرات فيه بالضرورة أعضاءُ ما يُسمى عنده اصطلاحيًّا بـ «الجماعة العلمية»، يستمر العمل به مادام قادرًا على مواجهة المشكلات العلمية القائمة وحلِّها بكفاءة، إلى أنْ يجِدَّ في الحقل ما يعجز النموذج الإرشادي عن مواجهته، فتكون النتيجة الحتمية حينئذ أن يحل محل النموذج القديم نموذجٌ مختلف، أو يُحَوِّل النموذجُ نفسه إلى وجهة جديدة تلائم الأوضاع الجديدة.

هذه لمحة سريعة ومقتضبة أشدَّ الاقتضاب عن الأطروحة الكُونية، أردنا لها ألا تتجاوز حدود ما يسمح به المقام هنا. ومما لا شك فيه أن هذه الأطروحة التي اختار لها صاحبها

التسمية بـ «الثورات» قد أحدثت ثورة حقيقية – بالمعنى الحرفي للكلمة – في حقل تأريخ العلوم ونظرية المعرفة. وقد تزامنت هذه الرؤية مع رؤية ثورية أخرى أعمّ منها جاء بها منظِّر المعرفة ومؤرخ الأفكار الشهير «ميشيل فوكو»، تتفق مع الأطروحة الكونية في أهم ما نحن بصدده، وهو القول بالقطائع المعرفية في مسيرة تطور العلوم. والسبب في عدِّ هذا الاتجاه برُمَّته ثوريًا هو أنه التنظير الذي قلب المعتقدات السائدة عن اتصال المعارف، وتراكمها، وسيرها في خط مستقيم منذ بدئها إلى منتهاها، وأحلّ بدلاً منها القول بالانقطاعات المشار إليها فيما مضى. وقد نجح هذا الاتجاه في تجديد النظر إلى العلوم – ولاسيما من حيث طبيعتها – من زوايا لم يكن قد نُظر إليها منها من قبل، واستطاع أن يُغيِّر تغييرًا جذريًّا كثيرًا من التصورات الإبستمولوجية الجوهرية التي كانت سائدة ومهيمنة في فلسفة العلوم. وقد أبان توماس كُون نفسه في أطروحته المعروضة في السطور السابقة العوامل التي تحجب عن العلماء في عصرٍ ما يسود فيه نموذجٌ إرشاديٌّ ما رؤيةَ ملامح النموذج المتقدم في عصر سابق عليه، وتُخفي معها أيضًا طبيعة الحقل المعرفي وسماته الرئيسة كما استُمِدَّت وتبلورت من خلال ذلك النموذج، وهو أمر سيتضح حين نقف عليه في فقرة قادمة من هذه الورقة.

لعلّ من غير المستنكر إذن بناء على ما تقدَّم أن يُعاد التأمل في مسيرة علم النحو العربي ومراحل تطوره المختلفة في ضوء هذه الفكرة الكُونية. إذ إن من الواضح أن الحقل النحوي لم يكن يسير منذ أول عهده إلى آخره وفْقَ نموذج إرشادي واحد. وسنميز فيما يلي

بين نموذجين مختلفين واضِحَي الملامح، هما: النموذج النحوي الذي نضج واتضحت ملامحه في كتاب سيبويه وما بعده بقليل، والنموذج النحوي المتأخر الذي اتخذ صورته في كتب المتأخرين ومقدماتهم وشروحهم ومتونهم ومنظوماتهم وحواشيهم، واتضح كذلك في الكتب المدرسية وشبه المدرسية المتأخرة.

2. النموذج النحوي المبكر:

يقرر عدد لا بأس به من الباحثين المعاصرين - ولاسيما الغربيين - أن النحو العربي كما ظهر في مصنفاته الأولى، ككتاب سيبويه والمقتضب والأصول، يختلف اختلافًا بيِّنًا عنه في مصنفات المتأخرين، كشروح الألفية وشروح الكافية والهمع ونحو ذلك. وهو اختلاف جوهري ومهم؛ لأنه تباين جذري في طبيعة العلم وفي القضايا وأساليب المعالجة كما سيرد.

نصَّ بعضُ الباحثين على أن من يتأمل كتاب سيبويه يجد بصورة جليّة أن قضاياه وطبيعة التناول فيه لا تنم عن أنه كتابٌ قَصَدَ به مؤلفُه تعليمَ العربية مَنْ لا يعلمها، بل هو كتاب في «المعرفة اللغوية» بحسب اصطلاح تشومسكي، أي: تحليل معرفة المتكلم لغته. أو هو: بحث في «النظام الذهني» اللغوي عند «الجماعة اللغوية» المتكلمة بالعربية ، أي: أنه بحث في «اللغة» مقابل «الكلام» بحسب اصطلاح دي سوسير. يؤكد حمزة المزيني أنَّ: «الصورة التي يمثلها سيبويه هي الدليل الأوضح على أن النحو العربي في بداياته لم يكن معياريًّا خالصًا، بل كان ألصق ما يكون بالتنظير اللساني الحديث... وقد اكتشف المتخصصون في اللسانيات الحديثة، وبخاصة في إطار

اللسانيات التوليدية، هذا الغنى النظري في النحو العربي المبكر. وهو ما دعا هؤلاء إلى القول بأن النحو العربي في صورته تلك يتشابه مع الدراسات اللسانية الحديثة، إن لم يتماثل معها، في الأهداف وفي طريقة البحث وفي الوصف والتفسير». ويقرر أيضًا جوناثان أوينز، في كتابه «مقدمة في النظرية النحوية العربية المبكرة»، كغيره من الباحثين الغربيين الذين درسوا النظرية النحوية كما بدت في كتاب سيبويه أن «النظرية العربية النحوية في تلك الفترة تتشابه مع النظرية اللسانية المعاصرة في عدد من الأمور الأساسية». ويذكر أوينز أن سبب «عدم تقدير النظرية العربية حين اكتشفها الغربيون في القرن التاسع عشر إبّان تكوُّن التقاليد الاستشراقية هو أنه لم يكن في الحضارة الأوروبية في تلك الفترة ما يماثلها. ولم توضع هذه النظرية في منظور أفضل إلا مع التقاليد البنيوية التي أتى بها دي سوسير وبلومفيلد وتشومسكي».

هذه السمات التي اتّسم بها الدرس النحوي المبكر، وجعلته يتشابه مع الدراسات اللسانية التي تبحث في النظام اللغوي عند «الجماعة اللغوية» الواحدة، لفت الأنظارَ إليها الدرسُ اللساني المعاصر كما تقدم. غير أني وجدت ابن خلدون أيضًا قد لحظ من قبل أن «طريقة المتقدمين مغايرة لطريقة المتأخرين». كما لحظ أنّ نحوَ سيبويه الذي يكشف عن النظام اللغوي ويحلله أقدرُ بكثير من كتب التعليم المتأخرة - على كثرتها وبسطها للمسائل - على إكساب المخالطين للكتاب ما سماه بـ «المَلَكَة» اللسانية. وقرر أن «المَلَكة هي غير صناعة العربية، وأنها مستغنية عنها بالجملة. وقد نجد بعض المَهَرَة في صناعة الإعراب بصيرًا بحال هذه المَلَكَة،

وهو قليلٌ واتفاقي، وأكثر ما يقع للمخالطين لكتاب سيبويه». واجتهد ابن خلدون في تفسير هذا الأمر، فتوصّل إلى أن سيبويه «ملأ كتابه من أمثال العرب وشواهد أشعارهم وعباراتهم؛ فكان فيه جزء صالح من تعليم هذه الملَكة، فتجد العاكف عليه والمحصِّل له قد حصل على حظّ من كلام العرب، واندرج في محفوظه في أماكنه ومفاصل حاجاته، وتنبَّهَ به لشأن الملكة، فاستوفى تعليمها». وأعتقد أن كلامه هذا لا يمكن أن يُحمل على مجرد اشتمال كتاب سيبويه على الأمثال وشواهد الأشعار والعبارات؛ لأنه ليس الكتاب الوحيد المشتمل على ذلك، وليس بأكثر اشتمالاً على الأمثال والأشعار من كتب الأدب. ولو لم تكن هذه الأمثال والأشعار والعبارات قد اندرجت في الكتاب في سياق تحليل النظام اللغوي الذهني ما كان لها القدرة على إكساب العاكف على كتاب سيبويه هذه الملكة اللسانية التي تحدث عنها ابن خلدون، وجعلها - كما يقول - تندرج في أماكنه ومفاصل حاجاته، وتنبهه لشأن الملكة. وأعتقد أن عبارة ابن خلدون هذه لا تنصرف إلا إلى المعنى الذي أراده من وَصَف نحو سيبويه بأنه أقرب إلى البحث اللساني التحليلي في «المعرفة اللغوية».

ولقد تصدّى لبيان المحاور التي التقى فيها الدرس النحوي الذي أقامه الخليل وسيبويه مع نظيره اللساني المعاصر، وبها تطابقت طبيعتاهما، عددٌ من البحوث المستقلة. وهذا باب واسع لا يمكن في عملٍ واحدٍ إلا بحث أجزاء محدودة منه. وقد حاولنا في أعمال سابقةٍ منشورة بيان أهم الأصول والأركان التي قامت عليها النظرية النحوية المبكرة، فتشابهت بذلك في أهم مكوناتها

مع بعض النظريات اللسانية المعاصرة. إذ وقفنا في دراسة سابقة على عدد من المفاهيم التي تكاملت في الوفاء بتصوير النظام الذهني اللغوي وتحليل التراكيب من خلالها، هي: (العامل، العلة، التقدير، التأويل). كما اخترنا موضوعًا واحدًا شاع تحليله في كتاب سيبويه من خلال هذه المفاهيم، هو موضوع (التوهم)، بوصفه نموذجًا للمنحى الذي اتخذه تحليل التركيب في الكتاب . ووصفنا في دراسة أخرى ملامح النظرية اللغوية التي انبنى عليها التحليل النحوي عند الأوائل، وخلصت تلك الدراسة إلى أن أهم ركن قام عليه التحليل التركيبي هو الوعي ببنيتين، إحداهما: متصوَّرة تمثل النظام الذهني، ومنجَزة تمثل النماذج المنطوقة، وردُّ ما اختلف أو خرج عن النظام من البنية المنجزة إلى أصلها من البنية المتصورة. وهذه الجهود لا ندَّعي أنها الوحيدة، أو أنها أسفرت عن نتائج غير مسبوقة، بل تتكامل مع جهود أخرى عديدة في هذا الاتجاه. وقد وقفتُ على عدد من الدراسات المهمة التي تُظهر على نحو واضح ومحدد محاور تميز النظرية العربية المبكرة، كما جاءت عند الخليل وسيبويه وظهرت ملامحها جلية في الكتاب، وتنحو نحو إبراز القضايا التي كان بها الدرس النحوي المبكر درسًا لسانيًّا تحليليًّا للتراكيب، لا أنه تعليم العربية مَن لا يعلمها. وقد أشير إلى بعضها في السطور السابقة، وسيشار إلى أخرى فيما يلي.

ولعل من أهم هذه الدراسات – على سبيل المثال لا الحصر – دراسة عبد الرحمن الحاج صالح بعنوان: «المدرسة الخليلية الحديثة والدراسات اللسانية الحالية في العالم العربي» التي أفاض فيها في

شرح الأصلية والفرعية، والتقدير، والفرق بين التحويل التقديري عند الأوائل والتحويل عند تشومسكي، وما إلى ذلك. وكذلك دراسة مرتضى جواد باقر: «مفهوم البنية العميقة بين تشومسكي والدرس النحوي العربي». وكتاب عبد الحكيم راضي: «نظرية اللغة في النقد العربي»، ولاسيما في أحد فصوله الذي فصَّل أوجهَ الصلة التي تربط ما سماه الباحث بالمستويين «المثالي والواقعي» عند النحاة بالمستويين «العميق والسطحي» عند التحويليين .

واكتفاءً بالإشارة إلى هذا النوع من الدراسات لن تخوض هذه الورقة في تفصيل الكيفيات التي بها كان الدرس النحوي على الصورة المذكورة آنفًا، بل سنكتفي في هذا الجزء منها بهذه الإشارة السريعة العامة، وننتقل إلى مقارنة النموذج النحوي المبكر على عهد أوائل النحاة بالصورة التي آل إليها النموذج عند المتأخرين منهم.

3. النموذج النحوي المتأخر:

إذا كان النحوُ العربي قد نشأ نشأةً علميةً، لا تعليميةً، كما أُشير إلى ذلك سلفًا، فإنَّ مسوِّغ هذا الأمر هو أنَّ العصرَ الذي فيه بدأ الحقل النحوي بالتشكُّل، وفيه وصل إلى مرحلة النضج والاكتمال على يدي الخليل وسيبويه، هو عصرٌ لم يُحْتَجْ فيه إلى تعلُّم العربية وتعليمها؛ لأنه يقع ضمن عصور المَلَكة اللسانية التي يُحتجُّ باللغة فيها من حيث التركيب والتصريف والألفاظ، وصارت تُسمّى فيما بعد بـ «عصور الاحتجاج»، خلافًا لكثير جدًّا من الباحثين ممن يعتقدون أنَّ النحوَ نشأ لغاية تعليمية، أو لصيانة اللسان من اللحن،

كما سيتضح في السطور القادمة.

أما في العصور اللاحقة فقد جَدَّ في حياة العرب - مع تقدُّم الزمن وبُعد العهد بالنماذج اللغوية الفصيحة - ما يجعلهم في حاجة إلى تعليم العربية وتعلُّمها. ولهذا كان لابد من أن يظهر نموذج نحوي مناسب، كما هي سنن النماذج الإرشادية في الحقول المعرفية المختلفة. وكان لا مفر من أحد خيارين: إما أن يظهر نموذج جديد ينبني على أسس مختلفة، وإما أن يتبدَّل النموذج القديم ويَتَحَوَّر؛ ليفي في نهاية المطاف بما يُحتاج إليه في الحقل المعرفي في العصر المتأخر. والذي حصل في الحقل النحوي هو الخيار الثاني كما هو واضح؛ إذ طوَّر النحاة في مؤلفاتهم ما خلَّفه لهم الخليل وسيبويه، وأدخلوا فيه بالتدريج ما يُخرجه من إطاره العلمي الصرف إلى إطار يمتزج فيه البعد العلمي بالبعد التعليمي. وهو أمر يحصل بصورة معتادة في النماذج الإرشادية حين تواجه تحديات جديدة؛ إذ يؤكد توماس كون أنَّ «النموذج الإرشادي القديم كما هو مفترض يمكن تعديل صياغته على نحو يفي بهذه التحديات مثلما واجه تحديات أخرى سابقة». غير أنَّ من تبعات هذا الخيار أنَّ أصبح تعليم العربية يمر عبر تحليل تراكيبها كما هو معلوم؛ وما ذلك إلا بسبب المحافظة على النموذج القديم وقيام النموذج المتأخر عليه.

ومع أنَّ هذا التحوُّل قد حصل بالتدريج إلى حدٍّ قد يعسر معه تعيين الزمن المعيَّن الذي كان فيه الانتقال من نموذج إلى آخر على وجه الدقة، نرجح أنَّ أهم قرنٍ اتسعت فيه الفجوة بين النموذجين،

فأصبح فيه النموذج الجديد مهيمنًا مستقرًّا في الأذهان، هو القرن الرابع الهجري. وذلك لأنَّ هذا القرن نشطت فيه حركة التأليف والتدريس، وفيه ظهرت المقدمات وشروحها وشروح كتاب سيبويه، وما إلى ذلك. وقد ظهر في القرن الرابع أيضًا على يد ابن جني تعيينٌ لمفهوم النحو لم يكن متداولاً ولا معهودًا في العصور السابقة، يعبر عما آل إليه المفهوم في عصره، هو قوله المشهور في تعريف النحو: «هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره... ليلحق من ليس من أهل اللغة العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإنْ لم يكن منهم». وقد ألمح جوناثان أوينز إلى المرحلة الفاصلة بين النموذجين في إشارة سريعة، حين قرر أن علم النحو في صورته المبكرة قد اكتمل نضجه عند ابن السرّاج.

تتابع التأليف النحوي منذ القرن الرابع بقصد التعليم، فظهرت المنظومات الشعرية، والمتون النثرية، والمقدمات، والشروح، والحواشي، والمختصرات. وتدرج المؤلفون زمانًا بعد زمان في تشقيق المسائل وتفريعها كما لا يخفى. فأسهمت غزارة الجهد التأليفي المتتابع في هذا الاتجاه في تكريس تصورات معينة قارة عن طبيعة علم النحو، وعن أغراضه، وعن المنافع التي يحصِّلها من أحاط بالعلم وألمَّ به إلمامًا كاملا. كما أسهمت في بروز الصورة التي اتخذها النموذج النحوي في أواخر عهده، والتي يغلب عليها البعد التعليمي، وظهورها ظهورًا كاملا، قد يكون هذا الأمر هو أقوى عوامل إخفاء صورة النموذج النحوي القديم، كما سيتضح فيما يأتي.

4. صورة النموذج النحوي في أذهان عامة المعاصرين:

يكاد الباحثون العرب المعاصرون كافة يُجمعون على أن النحو نشأ لغاية تعليمية. وينقسمون في تعيين هذه الغاية إلى قسمين رئيسين؛ قسم يرى أن علم النحو إنما نشأ لخدمة القرآن الكريم وعلوم الدين، وقسم يرى أنه أُنشئ لتعليم الداخلين في الدين من غير العرب العربيةَ. وقد يُعتقَد أنّ لا تعارُضَ بين الغرضين؛ إذ إن تعلُّم قواعد العربية والإلمام بها يؤدي في جميع الأحوال إلى صيانة اللسان من الخطأ واللحن، وإلى فهم نصوص القرآن والسنة، ويُدخل غير العربي مع العرب في لغتهم . هذه هي الصورة العامة الشائعة في البحوث والدراسات العربية المعاصرة المعنية بتأريخ النحو، أو مدارسه، أو بالفكر النحوي، وهو أمر معلوم ظاهر لا يحتاج إلى دليل.

هذه الصورة العامة الشائعة تتنافى كليًّةً مع ما سبق عرضه من أن النموذج النحوي القديم الذي اكتمل على يدي سيبويه نموذج علمي لا تعليمي. وليس في مضمون الكتاب، ولا أساليب التناول والمعالجة فيه، ما يوحي بأن النحو نشأ لغاية تعليمية، كما أشير إلى ذلك سلفًا. وهي صورة لا تقف فقط عند حد السياق الذي يرد فيه الحديث عن الغاية من النحو، بل تتجاوزها بالضرورة إلى التصورات القارّة في أذهان الباحثين عن طبيعة علم النحو نفسه. ذلك لأن فهم الظواهر والأشياء في ضوء غاية معينة، أو منفعة محددة، يختلف ضرورةً عن فهمها في ضوء غايات أو منافع أخرى، أو في ضوء عدم وضوح أية غاية أو منفعة ملموسة. بل لعل تصورات

الناس عن طبيعة النحو في ضوء كونه يؤدي إلى حماية اللسان من الوقوع في اللحن والخطأ مما يندرج فيما يسميه بعض الفلاسفة وباحثي نظرية المعرفة بـ «التفكير الغائي». وهو نوع من التفكير لابد أن يفضي إلى تصور النحو على أنه كله «معياري» لا غير، ومن ثم تُتلقّى مباحثه وقضاياه في هذا الإطار، بحيث لا يُلحظ الجانب الأهم فيها، وهو تحليل التركيب، وتفسير النظام الذهني اللغوي الذي يحكمه. وستتضح هذه النقطة في الفقرة التالية التي خصصناها لأسباب عدم تنبه الباحثين إلى الفرق بين النموذجين مع شدة وضوحه؛ إذ إن شيوع تصور معين عن نموذج ما من النماذج يخالف حقيقة ما هو عليه، وخفاء الصورة الحقيقية، يستوجب البحث عن أسباب ذلك.

5. أسباب عدم التنبه إلى الفرق بين النموذجين:

من المعلوم أن المختصين في الحقل النحوي جميعًا لم يبدؤوا تعلُّم النحو ولم يواصلوا المسيرة نحو الإلمام به، طويلةً كانت تلك المسيرة أم قصيرةً، إلا من خلال أواخر المؤلفات النحوية، لا أولها. أي أن النموذج النحوي المتأخر الذي على وَفْقه انتهت مؤلفاتُ النحو، وكذلك الكتب المدرسية وشبه المدرسية، على نحو ما مر فيما مضى، هو النموذج الذي استوعبه كافة المختصين من الدارسين والباحثين والمشتغلين بالحقل النحوي. أما مؤلفات الأقدمين فيُعاد إليها، وتُقرأ نصوصها، لضرورات بحثية لا غير في الغالب. غير أن المهم في هذه المسألة هو أن العودة إلى نصوص الأقدمين ومؤلفاتهم، سواء أكانت لضرورات بحثية أم لغير ذلك،

لا تتم إلا بعد أن يكون قد استولى على العائدين إلى تلك النصوص النموذجُ المتأخر، وسيطر على أذهانهم، فحجب عنهم رؤيةَ صورة النموذج القديم على حقيقتها.

لقد تحدث صاحب الثورات العلمية حديثًا مسهبًا عن مدى ما تؤدي إليه الكتب المدرسية التي استقر تأليفها على وفق نموذج متأخر من الحجب والإخفاء لملامح نموذج سابق أو أكثر عن أعين المختصين وغير المختصين. يقول كون: «الكتب المدرسية هي أدوات تربوية تهدف إلى ترسيخ العلم القياسي واستمراره... يتعين إعادة كتابتها عقب كل ثورة علمية. وما إن تتم كتابتها ثانية حتى تخفي بالحتم دور الثورات التي أفضت إليها، بل وتخفي أيضًا وجود هذه الثورات ذاته. وما لم يعاين المرء شخصيًّا ثورةً خلال حياته هو فإنَّ الحسَّ التاريخيَّ، سواء لدى الباحث العلمي أو لدى القارئ غير المتخصص للدراسات العلمية، لا يمتد إلا إلى ناتج أحدث الثورات العلمية في هذا المجال. وهكذا تبدأ الكتب المدرسية بوأد إحساس الباحث العلمي بتأريخ مبحثه، ثم تشرع في تقديم بديل عما أسقطته».

وهناك عامل آخر لا يقلُّ أهميةً – فيما أرى – عن هذا العامل، كان له دور كبير في إخفاء معالم النموذج النحوي المبكر، هو مجمل التصورات السائدة بين الباحثين عن تأريخ العلوم عامة، وتأريخ علم النحو خاصة. وهي تصورات صلبة عن «التأريخ» أفضت إلى تصورات مشابهة لا تقل صلابةً عنها عن «العلم» نفسه. ذلك أن تأريخ النحو على وجه الخصوص ينبني إجمالاً في كافة المؤلفات

والدراسات المعاصرة التي تعرض تأريخ النحو ومدارسه والفكر النحوي على مجموعة من الحكايات والمرويات عن نشأة النحو. والقاسم المشترك بين هذه الحكايات هو أن علم النحو قد أُنشئ من العدم ردَّةَ فعلٍ على حادثة لحن حصلت في زمن متقدم.

هذه المجموعة من حكايات النشأة المتفقة في بنيتها الأساسية، والمتنوعة في بعض تفاصيلها، ظهرت في مؤلفات سِيَر النحاة وطبقاتهم وبعض كتب اللغة والنحو المتأخرة، وتنوقلت زمنًا بعد زمن، حتى أصبحت هي المكوِّن الرئيس لتأريخ النحو حتى في الكتب والدراسات المعاصرة. ولا يجوز في اعتقادي الاقتصار على عدِّ هذه الحكايات مجرد تفسير لنشأة هذا العلم لا غير. بل هي مع ذلك تُعَبِّر أبلغ تعبير من جهة عن الاقتناع السائد في الزمن الذي ظهرت فيه بإمكان أن يُنشئَ شخصٌ ما علمًا من العلوم من العدم، بمواصفات محددة، لمواجهة ظاهرة محددة كاللحن ونحوه، وهذا ما عُرف في العلوم العربية بـ «الوضع»، كوضع النحو، ووضع العروض، ووضع الخط... إلخ. أما من جهة أخرى، وهو الأهم في هذا السياق، فإن هذه الحكايات تُظهر بوضوح التصورات عن طبيعة علم النحو المعيارية التي سادت وقتَ إنتاج هذه الحكايات وتداولها، واستمرار هذه التصورات وامتدادها في الوسط المشتغل بالنحو إلى العصر الحديث. ولذلك سمينا في أعمال منشورة سابقة هذه الحكايات وما يشبهها حكايات «مؤسِّسة»؛ لأنها تؤسس لتصورات صلبة عن الموضوع الذي تتضمنه، وهي المسؤولة فيما نرى عن الصورة التي تكونت في أذهان المشتغلين بالنحو عنه؛ إذ إنها بعد تداولها تتوسط بين قارئ التأريخ والتأريخ نفسه، فتصبح

الجسر الموصل إلى الوعي بتأريخ العلم. وهي أيضًا إلى ذلك تُعَدُّ الوسيط الناقل لطبيعة العلم، لا لتأريخه فقط .

ومن أهم ما ساعد على تكريس هذه الصورة التي تخفي ملامح الصورة السابقة عليها طبيعة الكتب النحوية المدرسية التي لابد بالضرورة من أن تعكس في كل مرحلة زمنية النموذج الذي استقر وبُنيت عليه. فلا مفر إذن من أن يتعاضد التأريخ المتخيل الآتي من مجرد الحكايات مع التأريخ الواقعي الآتي من تعاقب التأليف وفق نموذج مستقر لطمس مرحلة وإبراز أخرى. لأن التأريخ بهذا المعنى يقوم على إخفاء معالم سابقة وإحلال معالم لاحقة محلها، مع الإيهام بغير ذلك. أو يمكن القول بحسب عبارة كون في مقدمة كتابه المذكور: «التاريخ إذا نظرنا إليه باعتباره شيئًا آخر أكثر من الحكايات وسير أحداث الزمان في تتابع الأحقاب يمكن أن يؤدي إلى تحول حاسم في صورة العلم التي نعيش أسرى لها الآن. إذ إنَّ تلك الصورة سبق أن استقاها أساسًا الناس بعامة، بل والعلماء أنفسهم، من دراسة الإنجازات العلمية بعد أن اكتملت وعلى النحو الذي سجلته المراجع الكلاسيكية ثم من بعدها الكتب الدراسية التي يتعلم منها كل جيل جديد من الباحثين العلميين كيف يمارس صنعته. ولكنَّ غاية هذه الكتب هو حتمًا الإقناع والتعليم، ومفهوم العلم الذي نستمده منها لن يزيد على الأرجح من حيث تطابقه مع المشروع الذي أفضى إليه عن الصورة التي تكوِّنها عن ثقافة قومية لبلد ما من خلال كتيب دعاية سياحية أو كتاب تعليم لغة هذا البلد. وتحاول هذه الدراسة الإبانة عن أن هذه الكتب قد أضلتنا من نواح كثيرة أساسية. وغاية هذه الدراسة تقديم صورة تخطيطية أخرى

عن مفهوم العلم مخالف لما هو شائع مما يمكن أن نستقيه من السجل التاريخي لنشاط البحث العلمي ذاته».

6. خاتمـــة:

يمكن في ضوء ما تقدم أن نقول: إن ما نجده مبثوثًا في الدراسات النحوية والصرفية المعاصرة من محاولات تأصيل بعض الجزئيات الواردة في مؤلفات النحو المتأخرة، بردِّها إلى جذور تعود إلى العصور المبكرة الأولى، أو تفسيرها في ضوء ما يشبهها ويتقاطع معها هناك، ومحاولات التأويل والتفسير والاستشهاد على الجديد بالقديم وعلى القديم بالجديد، وكذا توجيه نصوص الأقدمين توجيهًا معياريًّا وكأنَّ المقصودَ بها تعليم القاعدة لا وصفها وتحليلها، ونحو ذلك، كلُّ ذلك يُغفل في الغالب مسألةَ الفرق بين النموذجين، ويُغفِل حقيقة أنّ تلقي النموذج النحوي المبكر ينبغي أولاً تحريرُه من التأثر بالنموذج المتأخر؛ ليصبح حينئذ فهمُ كل قضية في سياقها لا في سياق أمر آخر يختلف عنها. وهذاً الأمر نفسه ينطبق على ما يروج في الدراسات المعاصرة عن طبيعة الفكر النحوي من مسلمات أو شبهها كرَّسها في الأذهان خفاء الفرق بين الصورتين المتحدث عنهما، وانبنى عليهما ما لا يكاد يُحصى من النتائج.

وهناك أمرٌ آخر أيضًا يقفُنا عليه الوعيُ بالفرق بين النموذجين، نحتاج إليه اليوم في قضية تيسير تعليم النحو، هو الفصل الواعي بين ما هو تحليلٌ للألفاظ والتراكيب وما هو تعليميٌّ لا ينبغي أن يتَّجِهَ إلى التحليل إلا في أضيق الحدود. ولهذا يمكن في اعتقادي

أن يوصِل الوعيُ بالفروق الدقيقة بين الأسس والأصول المكونة للنماذج الإرشادية، واتضاحُ ملامح الصورة المميزة لكل نموذج على حدَة، إلى انبناء نموذج نحوي تعليمي حديث يستبعد الأصولَ التي كان يُستَند إليها في التحليل، ويُحِلُّ محلَّها الأصولَ التي تُعين على التعليم لا غير.

قائمة المراجع

1. الكتب:

- تشومسكي، نعوم. المعرفة اللغوية طبيعتها وأصولها واستخدامها، ترجمة محمد فتيح، ط 1، القاهرة: دار الفكر العربي، 1413هـ.
- ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون، بيروت: دار إحياء التراث (د.ت).
- دوبوا ميشيل. مدخل إلى علم اجتماع العلوم، ترجمة سعود المولى، ط 1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008م.
- راضي، عبدالحكيم. نظرية اللغة في النقد العربي، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1980م.
- زكريا، فؤاد. التفكير العلمي، ط 3، الكويت: منشورات ذات السلاسل، 1989م.
- سوسير، فرديناند. علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل، 1988م.
- صالح، هاشم. مدخل إلى التنوير الأوربي، ط 1، بيروت: دار الطليعة، 2005م.
- فوكو، ميشيل. الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرين، دار الإنماء القومي، 1989/1990م.
- كون، توماس. بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، ع168، ديسمبر 1992م.

- عبدالعزيز، محمد حسن. سوسير رائد علم اللغة الحديث، القاهرة: دار الفكر العربي (ص 20-25).
- المزيني، حمزة. مراجعات لسانية ج2، كتاب الرياض، ع 75، فبراير 200م.

2. الدراسات والمقالات:

- باقر، مرتضى جواد، «مفهوم البنية العميقة بين تشومسكي والدرس النحوي العربي" (مجلة اللسان العربي، ع 34، 1990م).
- صالح، عبد الرحمن الحاج، «المدرسة الخليلية الحديثة والدراسات اللسانية الحالية في العالم العربي»، وقائع ندوة جهوية بعنوان: (تقدم اللسانيات في الأقطار العربية)، إبريل 1987م.
- صالح، هاشم، «حول مفهوم القطيعة الإبستمولوجية» (مجلة نزوى ع 5، يناير 1996م).
- الغامدي، سعد بن حمدان، «النحو واللحن»، موقع (سعد بن حمدان الغامدي).
- الغامدي، محمد ربيع، «حكايات نشأة النحو» (مجلة علوم اللغة، مج 9، ع 3، 2006م).
- الغامدي، محمد ربيع، «اللغة والكلام في التراث النحوي العربي» (مجلة عالم الفكر، مج 34، ع 3، يناير - مارس 2006م).
- الغامدي، محمد ربيع، «النظرية اللغوية في المرايا» (مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم بجامعة المنيا بمصر، العدد الثاني عشر يناير 2005م).
- محسن، نبيل، «الطب التجريبي والطب الكلي»، موقع (معابر).
- المزيني، حمزة، «مكانة اللغة العربية في الدراسات اللسانية المعاصرة«. (مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 53، السنة الحادية والعشرون، ذو القعدة 1417هـ، ربيع الآخر 1418هـ).

أزمة النحو العربي في نموذجه العلمي المتأخر

علي الشدوي

رغم أني درست النحو العربي أثناء تكويني الجامعي إلا أنني لست متخصصا بالمعنى الدقيق للتخصص. في الواقع أنا هاو لهذا العلم، إذ إن تخصصي في التربية، إلا أنني أؤمن بالتعاون بين المتخصصين والهواة في مجال الدراسات؛ ذلك أنه «كلما تعزز الاتجاه نحو التخصص في الأبحاث العلمية، فإنني أعتقد أن لنظرة غير المتخصصين، التي غالبا ما تكون أكثر مرونة، قيمة لا يستهان بها، ربما ليس في العلوم البحتة وإنما، على الأقل، في العلوم الإنسانية والاجتماعية التي تتطلب مقاربة منهجية إنسانية شاملة»[1].

وفي الوقت ذاته، وبحكم أن تكويني التربوي المتعلق بالإشراف التربوي على تدريس علوم اللغة العربية في التعليم العام، فإنني غير راض عن نماذجها العلمية المتأخرة التي وصلت إلينا، وتُدرّس الآن في التعليم العام. أعرف أنه من غير المناسب أن أقحم تجاربي

الشخصية في مدخل هذه المقالة، لكنها مناسبة لكي أبرر كتابتها، وأوضح بعض أفكاري الخاصة بأزمة علم النحو العربي.

وكــوني قــرأت مؤخراً كـتاب «أزمـــة العلــوم الأوروبـــية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية»[2] لذا أودُّ أن أستخدم في هذه المقالة أفكار الكتاب بما يدعم أفكاري الخاصة عن الكيفية التي نحلل بها أزمة النحو العربي كما وصل إلينا في نموذجه العلمي المتأخر، ذلك أن كل واحد منا ينقّب في جينات الكتاب عن الأشياء التي يراها نافعة له[3]، وفيما يخصني لا يمكن أن يكون الأمر إلا كذلك، وقد قرأت كتابا غنياً ومعقداً كهذا الكتاب.

1. في معنى الأزمة العلمية وتأزّم العلوم:

يمـثل كـتاب «أزمة العــلوم الأوروبـــية والفنومينولوجـــيا الترنسندنتالية» ثمرة قراءات معمّقة، وتدريس وتفكير الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل في أزمة العلوم الأوروبية التي شرع في التركيز عليها وهو في الخامسة والسبعين من عمره (بدأ يركز من عام 1934)، وتوج اهتمامه بتلك الأزمة بأن نشر القسمين الأولين من الكتاب وهو في السابعة والسبعين (1936) في مجلة فلسفية[4].

بقي من الكتاب القسم الأهم والأغنى، وهو القسم الثالث الذي استبقاه لكي يراجعه ويصححه. راجع هذا القسم المركزي من الكتاب، وأعاد صياغته، وهيأ ملاحق (ضمائم كما يقدمها

المترجم) لكي يضمها إلى متن الكتاب، لكنه مات (1938) قبل أن يعطي كتابه صيغته النهائية[5].

ترجم الكتاب إلى العربية الأستاذ إسماعيل المصدق (2008) المتخصص الذي نعرف ترجماته وتحريراته الممتازة لمارتن هايدجر، وتهميشاته العميقة التي توضح الأفكار الخطيرة والمثيرة. لا شك أن هايدجر صعب، وكذلك هوسرل، لكن دأب المصدق يسّرت الصعب. ترجم وناقش وأقام مع أساتذة متخصصين في هوسرل، ما نُشر له وما لم يُنشر (كتب هوسرل بين عامي 1890 -1938 خمسةً وأربعين ألف صفحة) حتى خرجت لنا ترجمة الكتاب بذلك المستوى الرفيع.

لا يقصد هوسرل بأوربا في عنوان الكتاب المعنى الجغرافي (خارطة أوربا) إنما يدخل ضمنها المستعمرات الأوربية، والولايات المتحدة الأمريكية التي يلحقها بأوربا بالمعنى الثقافي، ويخرج من أوروبا الإسكيمو والهنود والغجر. وبالتالي فإن أوروبا تعني «وحدة ثقافية للحياة والعمل والإبداع» بما تتضمنه الوحدة الثقافية من غايات واهتمامات وانشغالات وهموم ومؤسسات ومنظمات.

يذهب هوسرل إلى أن العداء بين الأمم الأوربية - مهما كان كبيراً - يتضمن قرابة ثقافية داخلية خاصة تخترق وتتجاوز الفوارق الوطنية والعداء الذي يطفو بين حين وآخر. ولكي يوضح هذه القرابة الداخلية يقارن بين أن ينتمي الأوربي إلى البيت الأوربي حيث تسود القرابة الداخلية، وبين أن يكون الأوربي غريباً في التاريخية الهندية بشعوبها، وتشكيلاتها الثقافية.

لقد شعرت أن عبارات كثيرة تهمني أنا القارئ العربي في هذا الوقت التي يعيش فيه العرب أزمتهم العلمية والثقافية . يقول وهو يتحدث عن أوربا بالمعنى الثقافي لا بالمعنى الجغرافي: «هناك شيء مثل الأخوة يمنحنا هذا المحيط وعياً بأننا في بلدنا». «إن الشعوب وحدات روحية (ثقافية) وهذا ينطبق بشكل خاص على أوربا كونها وحدة فوق - وطنية». «أوربا الروحية (الثقافية) لها مكان ميلاد. لا أقصد هنا بالمكان بلداً بالمعنى الجغرافي - رغم أن هذا هو أيضاً صحيح، بل مكانا روحياً للميلاد في أمة. إنها الأمة اليونانية القديمة في القرنين السابع والسادس قبل الميلاد».

أثارت هذه العبارات اهتمامي؟ لأن هوسيرل لم يؤدلج مفهوم الأمة مثلما يفعل المفكرون العرب(6)، ولم يضفِ عليها صفات مثالية، ولم يتحدث عنها بوصفها قضية كبرى، إنما حلل بهدوء الفيلسوف الشغوف بالمعرفة والنظر، المتفرج غير المشارك، الذي يشاهد العالم من فوق . الفيلسوف الذي يثير الاهتمام بأزمة العلوم الأوربية، و يبسّط من منظور فلسفة التاريخ فكرة البشرية الأوربية؛ ليظهر الوظيفة التي يجب أن تنهض بها الفلسفة؛ لكي تضيء تلك الأزمة .

وجد هوسيرل في ذلك المكان والزمان (يونان القرنين السابع والسادس) في تلك المجموعة البشرية كلية لأوربا فوق وطنية؛ أي الشكل الثقافي لأوربا، الثقافة التي تستند إلى النقد الحر، وتقع الفلسفة في صلب الشكل الثقافي الذي يعلو فوق الوطنية الأوربية ليوحدها؛ لذلك سماها (مملكة المعايير)، حيث التمعن النظري

الحر والشامل الذي يضم كل المثل والمثل الكلي، الفلسفة التي مارست وظيفتها في البشرية الأوربية ، وكونها بالتالي وظيفة ذات فائدة للبشرية جمعاء .

لقد مثل لي هوسرل طريقة مُثْلَى للدخول إلى أزمة النحو العربي كما وصل إلينا في نموذجه العلمي المتأخر، وما يهمني أكثر من سواه عند هذا الفيلسوف هو أنه لا يبحث أزمة العلوم الأوربية من جهة ظاهرها ، ولا يبحثها من جهة الناس الذين يعانون منها، ولا من جهة ما تشعر به ذات معيّنة أثناء أزمتها، إنما يقصر بحثه على وجود الأزمة والأسباب التي أدت إليها.

يضعنا هذا الفيلسوف في وضع يسمح لنا بفضل تحليله أزمة العلوم الأوروبية، بأن نرى أزمة النحو العربي لا من جهة أولئك الذين وقعوا فيها، ولا من جهة حالاتهم الذهنية، ولا من جهة ما يشعرون به، إنما البحث في الأزمة ؛ أي في وجودها ذاته، وليس ما يترتب عليها.

إن تقديم هذا الفيلسوف في جزء من اشتغالاته الفلسفية الأخيرة؛ أعني عنايته بأزمة العلوم الأوروبية، لا بأزمة البشر الأوربيين، ما يعين القارئ العربي على أن يفهم أزمة النحو العربي، وبتلخيص أفكار كتابه المتعلقة بأسس تلك الأزمة – ولو بصورة إجمالية – سأسلك أفضل الطرق لكي أثير الانتباه إلى هذا الفيلسوف، وإلى كتابه هذا، وإلى أسلوبه في تحليل المشكلات.

لقد أتت قراءتي في وقت مناسب لكي أقارن بين انشغالات الكتاب الكبار بأزمة العلوم التي يشعرون بها بانشغالات عينة

من العلماء العرب بأزمة علوم اللغة العربية . وقد أثارت قراءتي الكتاب أفكارا عزيزة على قلبي، وجاءت في وقتها المناسب لكي يتمكّن هوسرل من أن يعلّم العلماء العرب كيف يمكن أن يفكروا بشكل أعمق في أزمتهم العلمية. وأن العمق في التناول يجب أن يكون على الدرجة ذاتها من عمق المشكلة، وهو ما كان صحيحاً بالنسبة لأدموند هوسرل، وليس أولئك الذين يتحدثون الآن عن أزمة علوم اللغة العربية من غير أن يحركوا ساكنا.

بأي معنى يفهم إدموند هوسرل أزمة العلم الأوربي؟ يلزم أن نقول أولا: إن هوسرل لا يشكك في صرامة العلوم الأوروبية، ولا في إنجازاتها النظرية، ولا في نجاحاتها المقنعة. ولا يطعن في علميّتها، ولا في مشروعية إنجازاتها المنهجية. إنما ينظر إلى تلك العلوم من زاوية أخرى هي الشكوى العامة آنذاك من أزمة في الثقافة الأوربية، ومن الدور الذي تعزوه الشكوى إلى العلوم، وتحول شعور الجيل الجديد بعد الحرب العالمية الأولى إلى شعور عدائي نحو العلم، وإلى يأس من أن العلم لا يوجد عنده ما يقوله عن المحنة التي ألمت آنذاك بالحياة والثقافة الأوروبية.

أما لماذا حدث هذا ؛ فرأي هوسرل أن ذلك بسبب أن العلوم الأوروبية آنذاك لم تكن تهتم إلا بالوقائع، ولم تكن تدرس إلا الأجسام المحضة، ولم يكن الحقيقي عندها إلا ما يقبل الملاحظة. وتحولت تحت شعار «الموضوعية» إلى تسجيل لما هو عليه العالَمان الطبيعي والروحي (الثقافي).

حدث هذا في العلوم الطبيعية، وكذلك في العلوم الإنسانية (علوم الروح) التي نحّى الباحثون مواقفهم القيَميّة، واستبعدوا الأسئلة المتعلقة بعقل الإنسان، وتشكيلاته الثقافية. لم تراع هذه العلوم أن العلم إنجاز بشري لبشر يجدون أنفسهم في العالَم، وفي تجربة العالَم العامة. وهو إنجاز بشري واحد من إنجازات بشرية متعددة من الإنجازات العمليّة. باختصار لقد اختزل العِلمُ الأوربي فكرةَ العِلم إلى علم الوقائع، فأصبح العقل عبثاً، وتحولت النعمة إلى نقمة.

تكمن أزمة العلوم الأوروبية - إذن - في أنها استبعدت الأسئلة الملحة التي تعنى بالوجود البشري، أي أن العلوم أقصت الأسئلة التي تُعنى بالإنسان من حيث هو كائن حر في اتخاذ قراراته، ومن حيث هو كائن حر في أن يشكل ذاته ومحيطه بكيفية عقلية. لقد استبعدت العلوم الأوروبية الأسئلة المتعلقة بالخلود، وبالعقل في التاريخ. باختصار: تكمن أزمة العلوم الأوربية آنذاك في أنها فقدت دلالاتها بالنسبة إلى الحياة.

2. المنهج الظاهراتي في بحث أزمة العلوم:

في مواجهة هذه الأزمة يعود هوسرل إلى الوراء ليكشف عن جذور هذا الفهم الضيّق للعلم الأوربي الحديث. ولكي يفعل ذلك عاد إلى التدشين اليوناني للعلم والفلسفة؛ أي التأسيس الأصلي أو الأول، ثم حلل تبني البشرية الأوربية في عصر النهضة للمثَل القديم للفلسفة والعلم اليونانيين، ثم أظهر الانحرافات والتحريفات التي خضع لها هذا المثل، وأدت إلى فشله وأزمته الحاضرة .

استناداً إلى هذا المنهج فما تقدمه الظاهراتية لموضوعي هنا هو الأشياء ذاتها . لكن «لا معنى للعودة إلى الأشياء ذاتها إلا إذا افترضنا جدلاً أن الأشياء ذاتها هي أولاً وفي أغلب الأوقات مموّهة أو تم تحريف اتجاهها الأصلي»[7]. وهذا هو ما أريد أن أتحسسه في هذه المقالة؛ أي تحريف النحاة المتأخرين اتجاه النحو الأصلي كما هو عند المتقدمين .

3. الحديث عن أزمة في النحو العربي رغم ما وُصف بأنه العلم الأنجح بين العلوم العربية التي حفظت اللسان العربي وصانته عن اللحن .

في حدود علمي لم يصدر في العربية دراسة جامعة أو مختصرة مهما كانت دقيقة، أو غير متطورة تشبه دراسة الدكتور محمد ربيع الغامدي «نحو سيبويه ونحو المتأخرين»[8] التي يستعيد فيها تاريخ النحو العربي من زاوية النماذج العلمية ؛ لذلك فهي تُحدث تغييراً في إدراك وقائع تاريخ النحو العربي، وتلح على أن يغيّر الباحثون ما يعرفونه عن ذلك التاريخ لكي يتغيّر ما يرون؛ ذلك أنه «حين تُستخدم تعريفات جديدة لتخطيط المنطقة نفسها فإن النتائج ستتغير»[9].

يمكن أن أستخلص من هذه الدراسة أن أزمة هدّدت وما زالت تهدد النحو العربي، وهي خلاصة سأحتفظ بها لكي أسأل في ضوئها: هل يمكن الحديث فعلاً عن أزمة في النحو العربي رغم ما وُصف بأنه الأنجح في العلوم العربية في حفظ اللسان وصونه من اللحن،

العلم الذي قيل إن أسباب نشأته عربية على مقتضى الفطرة، وغير مقتبس من لغة أخرى لا في نشأته ولا في تدرجه[10].

كيف له أن يتحدث هكذا وببساطة، وبكل جدية عن أزمة في النحو العربي والعلماء أصدروا ويصدرون الكتب، وينظمون القواعد، ويشرحون ما نظموه، وينبهون على ما يجب أن يقال وما لا يجب أن يقال؟ ألا يكفي لدحض الأزمة أن أحصى عبدالسلام هارون في مقدمته تحقيق كتاب سيبويه (23) كتابا في شرحه و(11) كتابا في شرح شواهده و(3) كتب في اختصاره أو اختصار شروحه و(4) كتب في الاعتراض عليه أو رد تلك الاعتراضات، ومجموع هذا كله (55) كتابا، شارك فيها كبار علماء العربية كالمازني وابن السرَّاج وأبي سعيد السيرافي وغيرهم ؟.

هذا غيض من فيض. أما الآن فكيف له أن يتحدث عن أزمة النحو العربي وكل الجامعات العربية تضم أقساما علمية للنحو والصرف؟ كيف له أن يتحدث عن أزمة ومادة النحو تُدرس في التعليم العام ؟ وكتب التبسيط النحوي تكاد لا تنقطع عن الصدور؟ كيف له أن يتحدث عن أزمة والندوات والكراسي العلمية والمؤتمرات تعقد دائما لمناقشة القضايا النحوية؟ . إنني أعترف مقدّما بأن اعتراض هؤلاء المعترضين الواثقين من تصورهم للنحو العربي بنوع من المشروعية.

4. اختزال فكرة النحو العربي في نموذجه العلمي المتأخر إلى ما جعله يفقد معنى تأسيسه الأصلي كما هو في نموذجه العلمي المتقدّم .

غير أن هناك زاوية مميّزة للنظر تعرضها الدراسة ؛ وهي علميّة النحو العربي؛ ذلك «إن أزمة علم ما لا تعني سوى أن علميّته الحقة؛ أي الكيفية التي حدد بها مهمته، وأنشأ بها منهجيّته الكفيلة بإنجاز هذه المهمة، أصبحت موضع سؤال»[11]. وهذا ما قصدته الدراسة، وما انتهت إليه .

إن التحليل الذي أجراه الباحث دقيق، والتشخيص وصفي رائع حتى ليجد المرء صعوبة لكي يضيف إليه. وقد رتّب على الوصف والتحليل استنتاجات مبرّرة حتى إنّها بدت لي مثمرة وجديرة بالثقة. ، لكن رغم قيمة الاستنتاجات إلا أنها تبقى غامضة من دون توضيح الانعطاف الحاسم الذي أنجزه سيبويه، وهو ما سيحاول هذا الهامش أن يقوم به لكي يوسع فكرة الدراسة المدهشة.

سأكتفي بهذه البداية التقريبية لوصف الدراسة لأنتقل إلى ما أريد أن أتحدث عنه هنا وهو التأسيس الأصلي الذي يدعوه الباحث النموذج العلمي عند النحويين المتقدمين . إن هدفي هنا هو أن أوظف ما يسميه هوسرل التدشين؛ أي التأسيس الأصلي أو الأول لموضوع ما[12]، فمن الممكن فهم معنى النماذج الأخرى حينما نفهم التأسيس الأصلي الذي عادة ما يُنسى فعله الخلاق.

5. غائية المهن والمعنى الأصلي لمفهوم النحو العربي:

من الممكن أن أوضح ما يدور في ذهني بالرجوع إلى حكاية الأعرابي الذي حضر مجلس الأخفش الذي يتحاور فيه مع بعض أصحابه في النحو، فالتفت الأخفش إلى الأعرابي وقال له: ما تسمع

يا أخا العرب. فقال الأعرابي: أراكم تتكلمون بكلامنا عن كلامنا بما ليس من كلامنا[13].

تقدم لنا هذه الحكاية - إذا ما عرفتُ كيف أقرأها - توضيحات وإرشادات في غاية الأهمية عن تأسيس النموذج العلمي عند النحويين القدامى، وعن استعاداته البعدية، وما إذا كانت تلك الاستعادات قد استعادت التأسيس الأصلي، أو أفرغت بعض المضامين أو أيقظتها وأعادت تشكيلها.

سأورد هذا القول وسيتضح فيما بعد سبب إيراده . «لم يك قبل الإسلام ما يحمل العرب على النظر إليه (النحو) فإنهم في جاهليتهم غنيون عن تعرفه لأنهم كانوا ينطقون عن سليقة جبلوا عليها، فيتكلمون في شؤونهم دون تعمل فكر، أو رعاية إلى قانون كلامي يخضعون له، قانونهم ملكتهم التي خلقت فيهم، ومعلمهم البيئة المحيطة بهم»[14].

ماذا يعني هذا بالنسبة للأعرابي الذي حضر مجلس الأخفش؟ يعني أنه يقف خارج العلم، وفي الحياة قبل العلمية (دون تعمل فكر أو رعاية قانون كلامي)، لا يوجد في محيطه أشخاص يمتهنون النحو (غنيون عن تعرّفه)، ولا وجود لتقاليد نحوية منحدرة من أشخاص نحويين يؤثرون فيه (معلمهم البيئة المحيطة بهم).

ينتمي الأعرابي إلى مجتمع يأكل ويشرب ويتناسل ويتكلم في عالم غير علمي، وقبل علمي (قانونهم ملكتهم التي خلقت لهم) تشترك في صورته التقليدية، وفي نمطية وضعياته المألوفة كل

الذوات الفردية لجماعة النحن؛ أي نحن عائلتنا، نحن فخذنا، نحن قبيلتنا، نحن العرب[15].

في المقابل يقف الأخفش داخل العلم، وفي الحياة العلمية، وفي تقاليد علمية منحدرة من علماء أثروا فيه. أن يكون الأخفش عالماً من علماء الطبقة الخامسة في تاريخ النحاة فذلك يعني أنه ينتمي إلى جماعة علمية تتشكل من مجموع الفاعلين فيها، وأن يكون منتسباً إلى جماعة علمية فذلك يعني أن يُختار ويُدمج وأن يُخضع لموضوع مراقبة اجتماعية[16]. والخلاصة «أن الامتثال لانتظارات الزمرة وتوقعاتها ليس ثمرة رغبة الأفراد وحدها: إنه نتاج مران على دور اجتماعي يسبق دخولنا الحياة المهنية، ونتاج ضبط مستمر (دوزنة) لأبناء المؤسسة العلمية بواسطة أنفسهم»[17].

يستحق مفهوم «الحياة المهنية» أن أتوقف عنده لأسأل: لماذا لا نعتبر النحو مهنة من المهن الجديدة التي تنشأ بين مرحلة تاريخية وأخرى؟. إن كون كتاب سيبويه خرج إلى الناس بسبب التكسُّب ما يشير إلى مهنة. يُروى أن الجرمي والمازني تشاورا على أن يحيلا بين أستاذهما الأخفش وبين كتاب سيبويه الذي ضنّ به بترغيبه في المال؛ إذ كان الجرمي ثريا فقرأه عليه[18].

هناك أفكار مغرية في أن أتوقف عند المهنة؛ ذلك أن لكل مهنة مهمة تخصها. لا يتعلق الأمر بمهمة يؤديها أفراد، إنما بمهمة مترابطة في حياة اجتماعية، وعبر سلسلة من الأجيال والأزمنة التاريخية. في البداية يعي شخص ما فكرة في شكل تخمين لم يتأكد بعد، أو في شعور لم يُصَغ بعد. قد تكون فكرته هو، وقد تكون

فكرة آخرين تبناها واعتبرها فكرته. إن مجرد كونها فكرة إلى الآن؛ أي فكرة أولية أو مشروع أولي لا تعطي أهدافاً؛ لأن الهدف يضعه (الأنا) في فعل (أنا أريد) في (على هذا الهدف أن يتحقق)، وبفضل الإرادة (أنا أريد) تصبح الفكرة قصداً جدياً[19].

يمكن أن نفهم في ضوء هذا الحكاية التي تروي «أن سيبويه جاء إلى حماد بن سلمة لكتابة الحديث، فاستملى منه قوله صلى الله عليه وسلم: ليس من أصحابي أحد إلا ولو شئت لأخذت عليه ليس أبا الدرداء. فقال سيبويه: ليس أبو الدرداء، فصاح حماد: لحنت يا سيبويه إنما هذا استثناء، فقال سيبويه: والله لأطلبن عِلّماً لا يلحنني معه أحد ثم مضى ولزم الخليل وغيره»[20].

لقد وضع سيبويه لنفسه هدفا (أنا أريد) وأصبح أسير هدفه (على هذا الهدف أن يتحقق) وبفضل إرادته (أنا أريد) أصبحت الفكرة قصداً جدياً كرس له جهده ووقته ليتتلمذ على آخرين حتى أَلَّفَ أول كتاب في النحو العربي، وفي ضوء هذا وبفكرة أشبه ما تكون بفنتازيا يمكن أن نعلل تسمية (النحو) أليس القصد والإرادة والهدف من الحقول الدلالية لنحا ينحو؟.

حينما تشير الحكاية إلى أن سيبويه تتلمذ على الخليل وآخرين فذلك يعني أن النحو العربي فكرة لمهمة واحدة متوارثة. يكفي أن أضع (النحو) محل (الفلسفة) لكي يعبر هوسرل عما أريد قوله هنا. كتب «من ضمن هذه الأفكار الاعتقاد بأن النحو فكرة لمهمة موحدة يتم توارثها باستمرار في مجرى التاريخ باشتراك بين الذوات، انبثقت في (التاريخ العربي) بفضل تدشين قام به نحويون

أوائل معنيون، رجال رسموا لأول مرة هذا المشروع الجديد تماماً الذي يسمى «النحو»، وجعلوا من تحقيقه مهنة لحياتهم، بذلك نشأ إذن نوع جديد من «المهن» التي يعتبرها الحس المشترك بالطبع دون فائدة عملية، لكنها ترتبط، مثل المهن الأخرى، المهن اليدوية مثلا، بأنشطة تمارس في وقت المهنة، ويتم أيضا تناقلها في شكل اجتماعي ومن جيل إلى آخر. يتم تناقل كل مهنة مع فكرتها الغائية التي تحتفظ في مجرى التاريخ بوحدتها رغم كل التعديلات التي تطرأ عليها، مثلاً مهما تغيرت موضات الأحذية تبقى مهمة الإسكافي هي إنتاج الأحذية[21].

تبدو فائدة هذا الاقتباس الطويل إذا عرفنا أن سيبويه جعل كل الفكر النحوي السابق عليه مجرد نوع من الإسهام في كتابه. لقد جمع الحصاد الكلي للنحو العربي الذي كان قبله، وتجسم في نموذجه العلمي أفضل ما عند العلماء الذين سبقوه كالأخفش الكبير والخليل ويونس وأبي زيد وعيسى بن عمر وأبي عمرو بن العلاء وغيرهم ممن مثلوا طبقات النحويين قبله .

لكن ونحن نذكر هؤلاء لا يجب أن نظن أن سيبويه كان مجرد شخص انتقى أفضل ما عند الآخرين، وحشرها في كتابه. فعلى العكس من ذلك كان سيبويه مفكراً لغوياً أصيلاً نما نموذجه العلمي في فكر اللغويين السابقين عليه شأنه في ذلك شأن النماذج العلمية الكبرى .

وإذا كنت قد قارنت قبل قليل بين الفلسفة عند الإغريق وبين النحو عند العرب فإن سيبويه يشبه أفلاطون الذي استولى «على

أفكار هيرقليطس وبارمنيدس وسقراط لكنه لم يتركها كما وجدها، لقد اعتبرها بذور تطور جديد ولقد كانت هي الأسس الدفينة في الأرض التي شيد عليها صرح الفلسفة، وعلى يديه أصبح الفكر السابق موضوعاً تحت نور مبدأ جديد وأصيل»[22].

6. غاية مهنة النحوي مقارنة مع مهنة الأعرابي:

كيف أفهم أصل التقابل بين الأعرابي والأخفش في الحكاية التي أوردتها أعلاه؟ كيف أفهم التقابل بين الحياة قبل العلمية وغير العلمية والحياة العلمية في العالم؟ كيف أفهم دوافع تدشين المهمة النحوية الذي (التدشين) كان من الضروري أن تنشأ مهمة النحوي من هذا التقابل؟.

تستدعي الإجابة أن أحلل مهمة الأعرابي من حيث هو ينتمي إلى الحياة قبل العلمية وغير العلمية، وتحليل مهمة الأخفش من حيث هو ينتمي إلى الحياة العلمية.

قبل كل شيء سأتفحص ما هو عام من أجل أن أوضح ما هو خاص؛ فمن المعروف أن اللغة العربية «لم تؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم لسائر الأمم»[23]. وقد أخرج بسبب هذا قبائل كثيرة وبقي القليل من القبائل التي ينتسب إليها الأعراب الذين امتهنوا في عصر التدوين نقل اللغة وبيعها إلى اللغويين الأوائل.

إن مهنة الأعرابي هذه مثلها مثل أي مهنة أخرى في العالم، لها مهام قابلة لأن تُحقَّق، وقد حُققت من قبل عندما حدث التحول الأول الذي أنجزه أعرابي مجهول خطرت على باله فكرة موفّقة،

ومنذ ذلك الحين أصبح السبيل سالكا لأعراب آخرين، ومثل كل المحاولات الأولى لم تصل إلينا قصة التحول في نمط تفكير ذلك الأعرابي الذي أعتبر فيما بعد «طريق العلم الآمن»[24].

توارث الأعراب هذه المهمة، وتوارثوا معها الكيفية التي يحققون بها مهمتهم؛ أي الممارسة المنهجية للتنفيذ. ذلك أن «تدشين المهن المعتادة يعني في الحقيقة مسبقا توارث ابتكار، تم القيام به سابقا وحالفه التوفيق، عبر الأزمان في منهج يمكن تكراره كما نشاء. هكذا تنشأ في كل مهنة دائماً من جديد منتجات غائية يمكن التعرف عليها باشتراك بين الذوات، وبذلك تندرج دائما من جديد في عالمنا المحيط. هكذا توجد فيه الآن موضوعات نافعة تنتمي حسب نوعها للمهن المختلفة المعهودة: أحذية، ألبسة، منازل،..... إلخ»[25].

إن «كلُّ اهتمام له وقته». يعني هوسرل بهذه العبارة أن أحداً ما حين يفعّل اهتمامه، ويمارسه فعلياً فإنه يعلق اهتماماته الأخرى من غير أن يغيّبها تماما، إنما تكون موجودة؛ أي أن الأعرابي ومعه الأخفش، ذلك الذي ينقل اللغة، وذلك الذي يتحدث بها وعنها يعلقان اهتماماتهما الأخرى (أبوان، يعولان أسرتين، ويربيان أطفالاً.. إلخ)، وهكذا يمكن القول إنه حان وقت الذي ينقل فيه الأعرابي اللغة، والآن حان وقت الأخفش لكي يتحدث عن اللغة باللغة بما ليس في اللغة.

يتوفر كلُّ شيء من وجهة النظر هذه على وقته داخل الوقت الشخصي للأعرابي والوقت الشخصي للأخفش ، ويتوفر كلُّ شيء

في الأوقات المهنية الأخرى التي تفرض نفسها كأن يكونا مواطِنَيْن وينتميان إلى مجتمع ما ولهما أدوارهما الاجتماعية، غير أن هذا كله لا يمنع بقاء مهنتيهما قائمتين؛ فالطبيعي هو ألا يغير اهتمامهم بأسرتيهما مثلا من اهتمامهما بمهنتيهما التي تستمر موجودة، وكذلك تستمر صلاحيتها.

إذا كان الأمر كذلك فمن المناسب أن أتساءل: ألا تشبه اللغة التي ينقلها الأعراب الموضوعات النافعة للمهن المختلفة؟ أي: ألا تشبه موضوعات الأعرابي عند النحوي الموضوعات النافعة عند الإسكافي والخياط؟ أليس الأمر بالنسبة لمهمة النحوي أو النحو مخالفاً لمهمة الأعرابي بكيفية حاسمة؟ ألا يكمن هنا، في معنى النحو، في «مفهومه» تفرداً مطلقاً؟.

استناداً إلى هذه الأسئلة أستطيع أن أقول: إن مهمة النحو، أو مهنة النحوي تتميز عن مهنة نقل اللغة وروايتها أو مهنة الأعرابي، بل أكثر من ذلك أنها مهنة لا تندرج ببساطة في المهن كما يدل على ذلك الحديث المتداول الذي يقابل بين «النظرية والممارسة». وبالعودة إلى الأخفش يكمن المعنى التحليلي لمهمة النحو ومهنة النحوي في إنشاء معرفة تقابل معرفة أخرى كما هي معرفة الأعرابي القائمة في حياته قبل العلمية وغير العلمية في العالم.

7. البحث عن الطريق الآمنة لعلم النحو العربي:

تكاد تجمع المصادر على أن أبا الأسود الدؤلي هو «واضع» النحو العربي. غير أن «الوضع» المنسوب لرجل واحد كأبي الأسود

الدؤلي بسبب بضع صفحات أُثرت عنه تبدو ببساطة الكلمة «الخطأ» لفهم عملية معقدة كنشوء علم من العلوم ؛ ذلك أن ما يبرر القيمة الحقيقة لوضع علم من العلوم في أي عصر من العصور ليس العقل الخاص لهذا الرجل العبقري أو ذاك، إنما للعقل الجماعي للعلماء؛ لذلك فمشكلة نشأة النحو العربي أشد تعقيدا مما ذُكر في تلك المصادر.

ومع ذلك، وكبداية للنقاش سأنطلق من فكرة «وضع» أبي الأسود الدؤلي النحو. والسؤال الذي يعقب هذه الفكرة هو: هل وجد النحو العربي طريق العلم الآمنة في «وضع» أبي الأسود الدؤلي؟. إنني أسأل لأنبه القارئ إلى أن الدرب العلمي الآمن للنحو العربي هو أهم ما كان يشغل تفكير الدكتور محمد ربيع الغامدي في دراسته المذكورة أعلاه.

سأبني حكمي على الربط الذي تورده المصادر ذاتها بين «وضع» أبي الأسود الدؤلي النحو وبين ضبطه المصحف بالشكل؛ هذا الربط الذي يشير إلى أن أبحاثه انصرفت إلى أواخر كلمات القرآن الكريم؛ وهو ما يعني أن القرآن الكريم كان في حاجة آنذاك إلى أن يُفكّر فيه تحت الظرفين التاريخي والأيديولوجي، وقد ترتب على ذلك أن النحو بوصفه عِلماً لم يجد بعد دربه الآمن .

لكن على الرغم من خطأ الدرب إلا أنه يبقى أبعد الدروب أثراً، وأشدها وعداً بصفته بداية، ومن هذا المنظور فإن أبا الأسود الدؤلي في تاريخ النحو العربي يشبه طاليس المالطي في تاريخ الفلسفة

اليونانية؛ إذا أنه عرض المشكلة، وحدد اتجاه وطابع النحو قبل سيبويه. وهكذا كانت المرحلتان الأُوْلَيَان من مراحل النحو العربي منصرفتين إلى أحوال أواخر الكلمات ومراعاة أحوال الأبنية. إن أهمية أبي الأسود الدؤلي تكمن في أنه عرض المشكلة، لا أنه أعطى أي حل عقلي لها(26).

جاء بعد أبي الأسود الدؤلي آخرون قاموا بتحضيرات متعددة، وإعدادات متنوعة كنصر بن عاصم، وعنبسة الفيل، وعبد الرحمن بن هرمز، ويحيى بن يعمر. وانتهج آخرون طرقاً أخرى كعبدالله بن أبي إسحاق الذي أخلص للتجريد، وعمل بالقياس، وكان أول من علل النحو، والخليل بن أحمد الفراهيدي الذي «بسط النحو، ومد أطنابه، وسبّب علله، وفتق معانيه، وأوضح الجدل فيه».

لكن إلى الآن ما زال النحو العربي بعيداً كل البعد عن أن ينتهج درب العلم الآمنة، وكل المحاولات والتحضيرات والإعدادات التي وردت أعلاه كانت أشبه ما تكون بالتخبط العشوائي.

8. العثور على الطريق الآمنة للنحو العربي:

يحيل الدكتور محمد ربيع الغامدي في دراسة الذكورة آنفاً إلى بعض دراساته، وإلى دراسات آخرين نظرت إلى نحو المتقدمين على أنه معرفة لغوية؛ أي تحليل معرفة المتكلم لغته، وأن دراساتهم بحثت في النظام الذهني عند الجماعة اللغوية التي تتحدث العربية؛ أي البحث في اللغة مقابل الكلام، وأن نظرة العلماء المتقدمين ألصق بالتنظير اللساني، وأكثر من ذلك أنها درس لساني تحليلي

في التركيب، تشبه النظرية اللسانية المعاصرة في بعض قضاياها الأساسية.

غير أن هذه الأفكار التي أحال إليها تترك إحساساً بأن ثمة جانباً لم يفسر، أو أنه غير قابل للتفسير كما يتضح في عموم التعبير «نحو المتقدمين». لذلك ومن دون أن أرغب في أن أفرض اسما معينا يكون حاسماً وجازماً يمكن أن نلاحظ أن ما قاله هؤلاء عن «نحو المتقدمين» ينطبق على كتاب سيبويه، وسأوضح في حدود الإشارات التمهيدية لماذا اقترح سيبويه وكتابه الكتاب.

1 - إذا عرفنا أن الخليل بن أحمد الفراهيدي أكمل ما بدأه أبو الأسود الدؤلي من شكل أواخر كلمات القرآن الكريم بالعلامات المعروفة لنا الآن، وأن نصر بن عاصم نقّط كلمات القرآن الكريم، فإن ذلك يعني للجو العلمي المتعلق بالنحو التخفّف من الشرط التاريخي والأيديولوجي الذي دفع العلماء قبل سيبويه إلى أن يتفكّروا في القرآن الكريم؛ ذلك أن وظيفة عمل هؤلاء العملية والمجتمعية تفوق من حيث الأهمية وظيفته المعرفية (الوظيفة النظرية)[27].

2 - يتصل بما قلناه أعلاه الفرق بين النظرية والممارسة؛ ذلك أن كل ما قيل قبل سيبويه عن القياس وتعليل والنحو، وتسّبيب علله إنما كان من أجل قراءة القرآن الكريم؛ أي الممارسة، وليس من أجل النظرية، والحكايات المعروفة التي نقلتها إلينا المصادر عن عبدالله بن أبي إسحاق، وتتبّعه شعر الفرزدق يشير إلى الممارسة؛ أي قراءة الشعر من قبل الناس، لا إلى النظرية.

3- رغم كل ما قيل عن غزارة علم العلماء قبل سيبويه ولاسيما الخليل إلا أن الإشكالية[28]؛ أي الشكل الذي يجب أن تعرض فيه المشكلات النحوية لم تتغيّر منذ أبي الأسود الدؤلي. بعكس سيبويه الذي عرضها في أفق فكر ذلك الزمان والمكان؛ حيث كانت البصرة مفتوحة على الفكر العقلي اليوناني بسبب الترجمات.

4 - إن الابتكارات تُحسَّن من قبل اللاحقين، وتُكيّف مع الوضعيات الجديدة؛ أي مع وضعيات الأزمنة الجديدة وحاجاتها الجديدة[29]. يتعلق الأمر هنا بالأفق الفكري الذي عرض فيه سيبويه المشكلات النحوية. وإذا ما وُجد عند سيبويه من المفاهيم ما يشير إلى ما قبله من العلماء فإن سيبويه مثله مثل العلماء الكبار الذين يستبقون ما هو جديد، ولا يستطيعون أن يعبروا عنه لأنهم مضطرون إلى أن يستخدموا مفاهيم ولغة مستمدة من الإشكالية السابقة عليهم.

أستطيع أن أقول بعد هذا إنّ سيبويه وجد الدرب الآمن لعلم النحو العربي. تكمن الثورة التي أحدثها في أنه استخدم العقل في البحث عن النظام في اللغة العربية؛ أي أجبر اللغة على أن تتّبع عقله، وليس على عقله هو أن يتّبعها. وبقدر ما كان هذا القلب محفّزا بقدر ما كان إبداعا فكريا ويثبت ذلك كتابه الفريد من نوعه بحيث إن نموذجا علميا نشأ معتمدا على توجهه عقلي.

في ضوء مبدأ أن اللغة قابلة لأن تعرف؛ أي أنها تتيح للعقل الإنساني أن يفهمها فإن اللغة لم تعد قابلة لأن تعرف بما كان يتحدث

به السلف، وهكذا يصبح موقف القائلين بأن النموذج العلمي الأول للنحو نشأ تعليمياً أساساً غير مناسب؛ لأنه لا يفي بالمراد العلمي للنحو.

9. تأسيس النموذج النحوي العربي الإرشادي على درب العلم الآمنة:

يكمن الطريق الآمن لعلم النحو العربي الذي أسسه سيبويه في كتابه في استخدام العقل في البحث عن النظام في اللغة العربية. فهو لا ينشغل بما نُقل عن العرب إلا في حدود «الاستعمال الفرضي للعقل»؛ أي من معرفة الجزئي إلى الكلي الذي يُسلّم به لكي يعرف هل يقع الجزئي ضمن الكلي، وبالتالي فما هو في حوزة العقل هو أن يسعى إلى تحقيق نسق المعرفة(30). والفكرة الأساس وراء هذه العقلانية هي أن استعمال العقل يؤدي إلى معرفة تختلف نوعيا عن أي معرفة أخرى.

جرى تلمّس – ليس إلا – مستويات كتاب سيبويه من قبل ابن خلدون في وارد حديثه عن علوم اللسان العربي. يقول عن سيبويه «فكمّل تفاريعها (صنعة النحو) واستكثر من أدلتها وشواهدها ووضع فيها كتابه المشهور الذي صار إماماً لكل ما كُتب فيها من بعده»(31). وإذا ما غض المرء الطرف عن المفاهيم الكلاسيكية التي تختزل المقصود فإن هذه العبارة تحتفظ بحق التمهيد لما أريد أن أتوقف عنده مستحضراً المهنة والأعرابي والنحوي في مقابل الصنعة والشاهد والوضع.

يحضر الأعرابي في المستوى الأول من كتاب سيبويه؛ أي مستوى الشواهد؛ فهذه ليست النحو؛ إنما هي من جنس الأشياء

النافعة التي تُحضر إلى الإسكافي أو النجار أو البناء، ويحضر النحوي في المستوى الثاني من كتاب سيبويه؛ أي في مستوى وضع الكتاب.

إن الشواهد التي نقلها الأعرابي ليست النحو إنما هي عظام النحو - إن صح هذا التشبيه - مثلما أن الجلد هو عظام الحذاء، والصوف هو عظام الثوب، والحجر هو عظام البيت. هناك فرق يكمن في اختلاف مهنة الأعرابي عن مهنة النحوي مثلما تختلف مهنة الدبّاغ عن مهنة الإسكافي ومهنة الصوّاف عن مهنة الخياط ومهنة من يقتلع الحصى ويشذبها عن مهنة البناء .

تختلف مهنة النحوي عن مهنة الأعرابي، ويكمن الاختلاف في قول الأعرابي الذي أوردناه من قبل وهو «يتحدثون بكلامنا عن كلامنا بما ليس من كلامنا». بالفعل هذه هي مهنة النحوي مثلما جسدها سيبويه في المستوى الثاني من كتابه الذي عبّر عنه ابن خلدون بوضع الكتاب.

تعني عبارة الأعرابي بلغة القدماء النقل المعرفي الذي يحول الكلمات من معناها المعجمي إلى مفهوم . وهنا تكمن مهمة سيبويه في وضع الكتاب ، فهو يحلل الشواهد بهدوء العالم الشغوف بالمعرفة والنظر؛ الذي يعرف أن اللغة مطبوعة بعقلانية غير واعية، ويعرف أن العقل قادر على أن يظهر تلك العقلانية. لا يهتم بما إذا كانت اللغة ستفسد أم لا لأنه يعرف أنها تصون نفسها ، ويمكنها أن تطور إمكاناتها الكامنة فيها.

10. تأسيس العلم القياسي النحوي:

بهذا أجرى سيبويه تحولا جذريا أثار إعجاب العلماء القدامى والمحدثين. وسأكتفي بما قاله صاعد الأندلسي. قال «لا أعرف كتابا أُلِّفَ في علم من العلوم قديمها وحديثها اشتمل على جميع ذلك العلم، وأحاط بأجزاء ذلك الفن غير ثلاثة كتب: أحدها المجسطي لبطليموس في علم هيئة الفلك، والثاني كتاب أرسطو طاليس في علم المنطق، والثالث كتاب سيبويه البصري النحوي، فإن كل واحد من هذه لم يشذ عنه من أصول فيه شيء إلا ما لا خطر له»[32].

ما الذي يهم موضوعي في عبارة صاعد الأندلسي؟ من المنظور الذي وضع فيه إيمانويل كانت علم المنطق منذ كتاب أرسطو طاليس أستطيع أن أرى النحو العربي منذ كتاب سيبويه؛ فوفقاً لـ «كانت» فقد سلك المنطق دروب العلم الآمنة ولم يحد عنها منذ أرسطو طاليس، وأن ما عُدّ تحسيناً بحذف بعض جزئياته أو بتعيين مضمونه تعييناً أوضح إنما يعود إلى التنميق أكثر مما يعود إلى وثوق العلم، وأن علم المنطق من ذلك الوقت لم يتقدم خطوة لإحكامه وكماله[33].

ومن المنظور الذي وضع فيه توماس كون كتاب المجسطي لبطليموس أستطيع أن أرى النحو العربي منذ كتاب سيبويه. فقد جعل من نظرية بطليموس نموذجاً إرشادياً، وأياً كان عجز هذا النموذج فيما بعد فإن مقارنتي هنا تنصب على النجاح والإعجاب والكفاءة. وأكثر من ذلك أن نموذج سيبويه الإرشادي مثله مثل

نموذج بطليموس الإرشادي وعد بنجاح يمكن أن يُكشف عنه في عدد من الأمثلة التي لا تزال ناقصة، وهو ما أبان عنه الدكتور محمد ربيع في إحدى دراساته .

لقد شعر العلماء القدامى بعظمة إنجاز سيبويه. سأكتفي هنا بما قاله علمان بارزان هما السيرافي والمازني. قال الأول «لم يسبقه إلى مثله أحد قبله»(34)، وقال الآخر «من أراد أن يعمل كتابا في النحو بعد سيبويه فليستح»(35). إن تسميته كتاب سيبويه «بقرآن القوم»(36) لهي تسمية بالغة الدلالة في هذا المقام حيث لم يحظ كتاب عربي بمثل هذا الشرف العظيم.

ترتب على هذا أن كسب إنجاز سيبويه في الكتاب أنصارا دائمين من العلماء، وهو كسب صرفهم عن نشاطات علمية أخرى منافسه كلحن العامة ولحن الخاصة على سبيل المثال. وقد ساعدهم على ذلك أن كتاب سيبويه - مثله مثل الكتب التي بنت نموذجاً إرشادياً - رحب ومفتوح لا يدعي أنه القول الجامع المانع، إنما فتح الباب لكل المشكلات النحوية في مرحلته العلمية لكي تُنَاقَش من قبل العلماء المشتغلين بعلم النحو في مفهومه الجديد.

تشكل بسبب هذا النموذج النحوي الإرشادي ما يسميه توماس كون «العلم القياسي»(37)؛ أي تنقية وصقل النموذج الذي يشغل بال العلماء، وينذرون له حياتهم العلمية . إن ما رُوي عن أن الفرّاء النحوي المرموق من أنه مات وتحت رأسه كتاب سيبويه(38) لذو دلالة كبرى على أن توجيه الفراء البحث العلمي القياسي في النحو العربي كان في اتجاه الإبانة عن ما هو موجود في النموذج الإرشادي الذي بُني

مع كتاب سيبويه وبسببه. وهو ما يشير أيضاً إلى أن المجالات التي يكتشفها العلم القياسي صغيرة جداً[39]، لكن في المقابل هناك «إحكام النموذج وحل بعض مظاهر اللبس المتبقية»[40] وهو ما ينطبق على كتاب سيبويه ونموذجه الإرشادي.

11. تمويه النموذج العلمي والدافع غير المفهوم لذلك التمويه:

ليس غريباً ألا يستحدث العلم القياسي، أو يسلط الضوء على أي مشكلات نحوية جديدة، بل وأكثر من ذلك أنه ليس غريباً أن يغفل ما لا يتلاءم مع نموذجه الإرشادي لأن هذا وذاك من طبيعة العلم القياسي وأهدافه. ولتوضيح هذا الذي يسميه توماس كون «البحث القياسي؛ أي الأبحاث المرتكزة على نموذج إرشادي»[41]، سأقوم بمراجعة لنشاطات البحث القياسي كما يوردها ابن النديم في الفنين الأول والثاني من المقالة الثانية في كتابه الفهرست[42].

بشكل عام يمكن أن أصنف نشاطات البحث القياسي للنحو العربي بعد سيبويه وإلى ما قبل ابن جني كما يُستشف من عناوين الكتب إلى ثلاثة نشاطات: 1 - نشاطات تتعلق باستخدام النموذج في الحياة الواقعية، ويدخل في هذا النوع كُتب لحن العامة والخاصة، وكتب تعليم النحو العربي ومداخله للمبتدئين. 2 - نشاطات تتعلق بالشرح، ويدخل في هذا النوع شرح الكتب والشواهد النحوية. 3 - نشاطات تتعلق باختصار الكتب النحوية. على أن التثبت من هذا التصنيف يحتاج إلى مزيد من التدقيق، لكنه يرسم بصورة أولية إطاراً عاماً لتلك النشاطات.

وفيما لو وسعت ملاحظاتي على هذا التصنيف فقد ترتب عليه

1 - أفضت تعليم وتعلّم النحو إلى معتقدات لمَن كوّنته علمياً. تكونت هذه المعتقدات بسبب ما يمكن أن يُسمى «التعلّم العضوي»؛ أي التعلم الذي ينشأ ويتراكم يوماً بعد يوم وبشكل غير مقصود[43]. وتكمن خطورة هذا النوع من التعلّم في أنه «بلا بنية»؛ أي من دون أن يُخطط له مما يسمح لأيديولوجية المجتمع من أن تتسلل إلى المتعلّم .

ومن هنا فإن كتب النحو التعليمية التي تركز على نظام اللغة العربية يمكن أن تعكس بشكل غير مقصود تحيّز المجتمع العربي للغة العربية، وفي عملية إنتاج هذا التحيز يُنظر إلى اللحن على أنه فساد، وأن مهمة النحو العربي تكمن في محاصرة فساد اللغة العربية وشلّه.

2 - أفضت نشاطات الشرح إلى اتهام مبطّن للنحو العربي وللنحاة بالغموض. ولكي توضح هذه الشروح الغموض تحولت إلى موسوعة ثقافية. ومما نعرف عن بعضها ثمة إحالات إلى نصوص في الشعر والأمثال والحكم والنوادر والأخبار والآيات، وفي خضم هذا كله ترد مسائل النحو .

3 - أفضت نشاطات التلخيص إلى اتهام مبطن بالقصور والجهل فالملخص إذ يتوسط بين الكاتب وبين القارئ إنما يعتبر ذاته أعلم منهما معا، فالقارئ قاصر لأنه لا يستطيع أن يقرأ ويستوعب كل الكتاب، والمؤلف قاصر لأنه عجز أن يقدر المعرفة باللفظ الذي يناسبها.

إن الملخصين والشارحين إذ يقيمون بين المؤلف والقارئ من حيث هم وسطاء يزعمون إنقاذ المؤلف من تشوهات وانحرافات. وتكمن خطورة الشرح والتلخيص أن في أساسهما موقفاً تعليمياً أكثر منه موقفاً «تأليفياً». فإن نلخص ما كتبه الآخر يعني - أولا - إيماننا بجدوى ما كتبه كما يعنى - ثانياً - إيصاله إلى أكبر قدر ممكن من الناس، وبإمكاننا إضافة - ثالثاً - تسهيل درسه وتحصيله لتسليم الملخَّص بأهمية الملخِّص أو الشارح بأهمية الكتاب المشروح.

إذن أستطيع الآن أن أطلق على نشاطات البحث القياسي وما ترتب عليه ظاهرة «اللاأصالة» أو الثرثرة، وبشيء من التسامح تجاه هذا المفهوم المنسوب إلى هايدجر(44). ما حدث للنحو بعد سيبويه أنه استسلم لسلطة اللاأصالة أو الثرثرة، وقد كان في حاجة إلى شخصية علمية وكتاب أصيل لتعيد إلى النحو العربي أصالته؛ ذلك أن العودة إلى الأشياء ذاتها هي أولاً وقبل كل شيء موجهة من قبل ظاهرة اللاأصالة أو الثرثرة. هذه الشخصية العلمية هي أبو الفتح عثمان بن جني. والكتاب هو الخصائص، وعنهما حديث آخر ربما تتاح لي الفرصة لكي نعرف إلى أي حد استعاد ابن جني تأسيس النحو، ونجاحاته هو وكتابه وإخفاقاتهما.

الهوامش

(1) تاكيو، كووابارا، ثورة المايجي وتحديث اليابان، في ميتشو، ناغاي، وأوروتيشيا (تحرير) نهضة اليابان، دراسات وأبحاث في التجربة الإنمائية اليابانية، ترجمة نديم عبده، وفواز خوري، الطبعة الثانية، بيروت، مركز بحوث التجربة الإنمائية اليابانية، طوكيو، جامعة الأمم المتحدة، 1996، ص 47 .

(2) هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوربية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية، ترجمة: إسماعيل المصدق، الطبعة الأولى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2009 .

(3) كالفينو، إيتالو، آلة الأدب، حواران وتسع أوراق، ترجمة: حسام بكر، الطبعة الأولى، عَمان، أزمنة للنشر والتوزيع، 2005، ص 53 .

(4) كتب غادامير «كل فينومينولوجي، في الواقع، كان يحمل تصوره الخاص حول ماهية المعنى الحقيقي للفينومينولوجيا، والشيء الوحيد الذي كان مؤكدا هو أنه ليس في إمكاننا تعلم الفينومينولوجيا انطلاقا من الكتب». ويعلق جان غراندان الذي أورد هذا قائلا: «من المعروف أن هوسيرل نفسه لم تكن له منشورات كثيرة، فما كان يهمه ، فعلا ، هو البحث ولبس الكتب الفلسفية والدليل على ذلك أنه لم يقم إلا بنشر الجزء الأول من Ideen (الأفكار)». غير أن هوسرل وبعد نجاح كتاب هايدجر الكينونة والزمان أقر بأهمية المكتوب في الفلسفة . انظر: غراندان، جان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة وتقديم، عمر مهيبل، الطبعة الأولى، بيروت، الدار العربية للعلوم – ناشرون، ومنشورات الاختلاف، 2007، ص 44-45-48 .

(5) هذه المعلومات مستقاة من مقدمة المترجم .

(6) أستحضر هنا على سبيل المثال: أبو يعرب المرزوقي في مقدمة ترجمته لكتاب هوسيرل «أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية»، الطبعة الأولى ،الكويت، دار جداول، 2011 .

(7) غراندان، جان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، ص ....

(8) الغامدي، محمد سعيد ربيع، نحو سيبويه ونحو المتأخرين . انظر:

.http://www.mohamedrabeea.com

وقد نشرت الدراسة في كتاب المؤتمر الدولي السادس ، كلية دار العلوم، 2010 .

(9) مارتن، والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، الطبعة الأولى، مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 15.

(10) انظر ، الطنطاوي، محمد، نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، تعليق: عبد العظيم الشناوي، ومحمد عبدالرحمن كردي، الطبعة الثانية، د. د، ص 14.

(11) هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوربية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية، ترجمة: إسماعيل المصدق، الطبعة الأولى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2009، ص41.

(12) المصدر نفسه، ص ....

(13) ....

(14) الطنطاوي، محمد، نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، مرجع سابق، ص 12.

(15) إنني هنا أحذو حذو هوسرل وهو يتحدث عن صور الحياة المترابطة تناسليا والمنتمية لوجود البشرية. يقول: نحن عائلتنا، نحن قبيلتنا، نحن الألمانيون المنتمون إلى إحدى القبائل الجرمانية ، نحن شعبنا، نحن الألمان. انظر: هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوربية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية، ص 589.

(16) انظر التحليل الرائع في: فوكو، ميشيل، جينالوجيا المعرفة، ترجمة: أحمد السطاتي، وعبد السلام بنعبدالعالي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2008، ص ص 17-21.

(17) دبوا، ميشال، مدخل إلى علم اجتماع العلوم، ترجمة: سعود الموسى، الطبعة الأولى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص 113.

(18) الطنطاوي، محمد، تاريخ النحاة وتاريخ أشهر النحاة، مرجع سابق، ص 88.

(19) أنا هنا أعيد صياغة الفقرة التي أوردها هوسرل. من قوله «لكل مهنة مهمة خاصة بها. لا يتعلق الأمر بمهمة يضطلع بها أناس منفردون، بل بمهمة مترابطة (...) إلى «يصبح المشروع الأولي قصدا جديا». انظر: هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوربية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية. مصدر سابق، ص 564.

(20) نقلا عن: الطنطاوي، محمد، نشأة النحو وتاريخ أشهر النحاة، مرجع سابق، ص66.

(21) هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوربية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية. مصدر سابق، ص 562-563.

(22) ستيس، وولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة: مجاهد عبدالمنعم مجاهد، الطبعة الثانية، بيروت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2005، ص113.

(23) السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه: محمد أحمد جاد المولى، وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، د. ط . بيروت، دار الجيل، ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مجـ 1/212.

(24) درب العلم الآمن، الطريق الملكية، هما التعبيران اللذان استخدمهما كانط لطريقة الرياضة والعلوم الطبيعية . انظر، كنط، عمانوئيل، نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، الطبعة الأولى، بيروت، مركز الإنماء القومي، ص 32.

(25) هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوربية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية. مصدر سابق، ص ...

(26) أنا هنا أتصرف في عبارة وولتر ستيس التالية : «طرح طاليس المشكلة وحدد اتجاه وطابع كل الفلسفة قبل سقراط... وهكذا كانت الفترة الأولى أساسا كونية بطابعها وكان طاليس هو الذي حدد طابعها، وتكمن أهميته في أنه أول من طرح المشكلة لا أنه أعطى أي حل عقلي لها». انظر، ستيس، وولتر، تاريخ الفلسفة اليونانية، مصدر سابق، ص 26 .

(27) عن الفرق بين المعرفة والأيديولوجيا انظر: سبيلا، محمد، وبنعبد العالي، عبد السلام (اختيار وترجمة) الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 2001، ص 133.

(28) عن مفهوم الإشكالية الذي أتبناه هنا انظر: ليشته، جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، ترجمة فاتن البستاني، الطبعة الأولى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008، ص 87.

(29) هوسرل، إدموند، أزمة العلوم الأوربية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية . مصدر سابق، ص 584 .

(30) عن الاستعمال الفرضي للعقل انظر، كنط، عمانوئيل، نقد العقل المحض ، مصدر سابق، ص 317 وما بعدها.

(31) ابن خلدون، عبد الرحمن، مقدمة ابن خلدون، لجنة من العلماء، دار الفكر، ص547.

(32) أورده عبد السلام هارون في مقدمته لتحقيق كتاب سيبويه، بيروت، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ص 22، ويحيل بدوره إلى معجم الأدباء لياقوت الحموي .

(33) كنط، عمانوئيل، نقد العقل المحض، مصدر سابق ، ص 31.

(34) ذكره عبد السلام هارون في مقدمته لتحقيق كتابة سيبويه، ص 21 .

(35) نفسه، ص 21.

(36) نفسه، ص ...

(37) انظر كون، توماس، بنية الثورات العلمية، ترجمة: شوقي جلال، الطبعة الأولى، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، العدد 168، 1992، ص ص 57-71.

(38) أوردها عبد السلام هارون ص 27.

(39) كون، توماس، بنية الثورة العلمية، مصدر سابق، ص 59.

(40) المصدر نفسه، ص 62.

(41) كون، توماس، بنية الثورة العلمية، مصدر سابق، ص

(42) النديم، أبو الفرج محمد بي أبي يعقوب، الفهرست، تحقيق: رضا تجدد بن علي زين العابدين الحائري المازندراني، الطبعة الثالثة، بيروت، دار المسيرة، 1988، ص ص45، 82.

(43) أشار توماس كون بإعجاب في أحد هوامش الكتاب إلى مفهوم «المعرفة الضمنية» الذي استحدثه ميشيل بولاني، ويعني به المعرفة المكتسبة أثناء الممارسة العملية. انظر: كون، توماس، بنية الثورة العلمية. ص 85. كما ينتمي إلى طبيعة المنهج المدرسي ما يُسمى «المنهج الخفي» وربما يسمى أحيانا «المنهج غير المدرس» أو «المنهج الضمني» وهو بطبيعة الحال مرتبط بمؤسسة وعلى علاقة مع الآخرين كالمعلمين مثلا وله متغيراته التنظيمية والاجتماعية والثقافية مما يجعله أعم من التعلّم العضوي .

(44) انظر، غراندان، جان، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، مصدر سابق، ص 53.

نحو السلطة واغتيال سيبويه

سعيد السريحي

لا يكاد يخلو كتاب من الكتب التي تؤرخ للنحو والنحاة من حديث عن المسألة الزنبورية وعلى الرغم من أنها تؤخذ عادة في إطار الحديث عن الصراع بين العلماء من أصحاب الحرفة الواحدة إلا أن بإمكاننا أن نعيد النظر فيها كتمهيد لما نحن بصدده من التأسيس على ورقة الدكتور محمد ربيع الغامدي بمداخلة تسعى إلى تبلغ بما أسماه القصص المؤسسة لنشأة النحو غايتها لا باعتبارها قصصاً ناقلةً لتصور النحو عند من انحرفوا به ليصبح علماً معيارياً همه ضبط اللسان وصيانته عن الوقوع في اللحن وإنما باعتبار تلك القصص مؤشّراً على خطاب للسلطة أراد من النحو غاية لم يجدها متحققة فيما أسس له سيبويه من نحو وصفي همه أن يكشف عن طاقات اللغة وإمكاناتها وتأسيس مَلَكة تنهض بمهمة صون اللسان من الانزلاق إلى غير ما كانت تزخر به العربية من احتمالات اللغة.

يبدو لنا من خلال قراءة تفاصيل المسألة الزنبورية أن سيبويه سعى بقدميه إلى كمين نصب له حين غادر البصرة التي كان إماماً فيها إلى بغداد حيث تحيط السلطة، ممثلة في الخلافة ومن يتصل بها من الأمراء والوزراء، نفسها بالعلماء والفقهاء واللغويين والنحاة

والشعراء ورواة الشعر فتنعم على من تشاء من بينهم بالهبات والعطايا وتختار من بينهم من يتولون تربية الأبناء وتأديبهم فيكونون هم المقربين ويكونون هم أنفسهم الحريصين والقادرين على أن تأخذ العلوم المختلفة منحى يدعم توجهات السلطة وتعزيز مكانتها وهو الأمر الذي لا يمكن لدارس تطور العلوم الشرعية أن يخطئه كما لا يمكن لدارس العلوم المختلفة الأخرى إلا أن يكشف ملامحه إذا ما تبنى نهجاً في دراسة تطور العلوم انطلاقا من الخطابات التي تحكم عصرها والمؤثرات التي تؤثر فيها وتوجهها وفقا لما يراد توجيهها إليه.

روى ياقوت الحموي تفاصيل الحادثة فقال:

قدم سيبويه إلى العراق على يحيى بن خالد البرمكي فسأله عن خبره فقال: جئت لتجمع بيني وبين الكسائي، فقال: لا تفعل، فإنه شيخ مدينة السلام وقارئها، ومؤدب ولد أمير المؤمنين، وكل من في المصر له ومعه، فأبى إلا أن يجمع بينهما.

فعرف الرشيد خبره، فأمره بالجمع بينهما فوعده بيوم، فلما كان ذلك اليوم غدا سيبويه وحده إلى دار الرشيد، فوجد الفراء والأحمر وهشام بن معاوية ومحمد بن سعدان قد سبقوه، فسأله الأحمر عن مئة مسألة فما أجابه عنها بجواب إلا قال أخطأت يا بصري، فوجم سيبويه وقال: هذا سوء أدب، ووافى الكسائي وقد شق أمره عليه ومعه خلق كثير من العرب، فلما جلس قال له: يا بصري، كيف تقول: خرجت وإذا زيد قائم؟ قال: خرجت وإذا زيد قائم، قال: فيجوز أن تقول: خرجت فإذا زيد قائماً قال: لا،

قال الكسائي: فكيف تقول قد كنت أظن أن العقرب أشد لسعة من الزنبور، فإذا هو هي، أو فإذا هو إياها؟ فقال سيبويه: فإذا هو هي، ولا يجوز النصب، فقال الكسائي: لحنت، وخَطَّأَهُ الجميع.

وقال الكسائي: العرب ترفع ذلك كله وتنصبه، ودفع سيبويه قوله فقال يحيى بن خالد: قد اختلفتما وأنتما رئيسا بلديكما، فمن يحكم بينكما وهذا موضع مشكل؟

فقال الكسائي: هذه العرب ببابك، وقد جمعتهم من كل أوب، ووفدت عليك من كل صقع وهم فصحاء الناس وقد قنع بهم أهل المِصْرَيْن، وسمع أهل الكوفة والبصرة منهم فيحضرون ويسألون، فقال يحيى وجعفر: قد أنصفت، وأمر بإحضارهم فدخلوا وفيهم أبو فقعس، وأبو دثار، وأبو ثروان، فسئلوا عن المسائل التي جرت بينهما فتابعوا الكسائي، فأقبل يحيى على سيبويه فقال: قد تسمع أيُّها الرجل؟ فانصرف المجلس على سيبويه، وأعطاه يحيى عشرة آلاف درهم وصرفه، فخرج وصرف وجهه تلقاء فارس، وأقام هناك ومات غماً بالدرب.

يمكننا أن ننظر إلى موت سيبويه مغموماً على أنه كان اغتيالاً له على يد مؤدب أبناء الخليفة ومن لف حوله من نحاة يجالسون وزير الخليفة وأعراب يلتمسون عطاءه ويعرفون مكانة الكسائي عنده وتعلق أعطياتهم برضاه عنهم أو سخطه عليهم وهو الأمر الذي استشرفه البرمكي حين نصح سيبويه واصفاً الكسائي بأنه «شيخ مدينة السلام وقارئها، ومؤدب ولد أمير المؤمنين، وكل من في المصر له ومعه»، واللسعة الزمبورية المشتبهة بلسعة العقرب

مخاتلة في الإيذاء الذي يغفل المرء عن مصادره حتى يفاجأ به فإذا هو هو كما كان يرى سيبويه أو فإذا هو إياه كما ذهب الكسائي، كما يمكن لهذا الاغتيال أن يشكل تعبيراً رمزياً عما حدث بعد ذلك من اغتيال لنهج سيبويه في الدرس النحوي حين تم الانحراف به عن مقاصده ليصبح نهجاً إرشادياً يستهدف الضبط والربط ويشكل سلطة موجهة للكلام ودرساً في تصحيح الخطأ وفق قواعد مرعية مثلها مثل بقية القواعد والنظم المدبرة لشؤون الرعية والحافظة لهيبة الدولة.

والقصص المؤسسة التي شكك الدكتور ربيع في تاريخيتها واعتد بها كممثلة لتصور واضعيها للنحو كما انتهى أمره إليهم يمكن لها أن تؤكد لنا هذا الترابط بين نشأة علم النحو وقيام الدولة وحسبنا دليلاً على ذلك ما تؤكد عليه كتب تاريخ النحو من دور للإمام علي في وضع الأسس الأولى للنحو وتوجيهه لأبي الأسود أن ينحو نحو ما وضعه ويسير على هديه كي تستقيم ألسنة الناس وتسلم من الوقوع في اللحن وما يمكن أن يفضي إليه من الزلل في قراءة القرآن وفهم مقاصده أو في مكاتبة الولاة للخلفاء كما حدث مع أحد ولاة عمر حين أخطأ كاتبه في رسالة موجهة إلى عمر بن الخطاب فكتب إليه يطلب منه أن يقنع كاتبه سوطا.وإذا كان من شأن اللحن أن يستوجب العقوبة فإن من واجب الدولة أن تضع النظم والقوانين التي تحمي الناس من الوقوع في هذا اللحن، يعضد ذلك ما يروى من أن أبا الأسود الدؤلي ذهب إلى زياد وهو أمير البصرة فقال: إني رأيت أن العرب قد خالطت الأعاجم ففسدت ألسنتها أفتأذن لي أن أضع للعرب ما يعرفون به كلامهم؟ فقال زياد:

لا تفعل، ثم جاء رجل إلى زياد فقال له: أصلح الله الأمير توفي أبانا وترك بنونا، فقال زياد توفي أبانا وترك بنونا؟، ادْعُ لي أبا الأسود فلما جاءه قال له: ضع للناس ما كنت نهيتك عنه ففعل.

وللقصتين، بصرف النظر عن تاريخيتهما، دلالة تتمثل في ارتباط علم النحو ونشأته بقيام الدولة وإرادة السلطة إذناً به ومنعاً له على نحو يجعل من النحو وسيلة من وسائل تقويم شأن الناس وتصحيح أحوالهم في إطار مفهوم للسلطة يجعل من حقها مراقبة القول والمحاسبة عليه وإلزام الناس بالصواب ومعاقبتهم على الخنوجز الحديث بعد ذلك كله في التأكيد على أن النهج الذي انتهجه سيبويه لم يكن ليوفر المعايير التي كانت تكفل قيام درس يعني بوضع القواعد وتصحيح الأخطاء وصيانة اللسان من اللحن ولنا أن نزعم بعد ذلك كله أن اغتيال سيبويه تعبير رمزي لنهج لم تر فيه الدولة ما يحقق ما تريده حين منحت أبا الأسود الدؤلي الإذن بإنشاء هذا الضرب من العلم.

أيــن الثــورة

لميــــاء باعشن

تتكون هذه الورقة من جزئين: الاستناد والموضوع. الفكرة الأساسية هنا تحاول أن تستمد دعماً نظرياً من مفهوم البارادايم كما قدم له المفكر الأمريكي توماس كوون في أطروحته التي يحلل فيها تاريخ العلوم والتي وردت في كتابه: بنية الثورات العلمية.

يرى كوون أن البارادايم هو اتفاق مشترك بين المجتمع العلمي على شرعية ومصداقية شبكة النظام البحثي المتبع في تحقيق إنجازات علمية. كل الممارسات داخل هذه الشبكة مقبولة في حقبة تاريخية معينة تشكلها الخلفية الثقافية السائدة في تلك الحقبة، ذلك أنها تنجح في إعطاء حلول مرضية لمعضلات ذلك الزمن للباحثين فيها.

لكن هذا الاتفاق على الحلول الناتجة عن آليات البحث وتطبيق النظام البحثي دون تأثيرات خارجية يحول البارادايم إلى صندوق يحتوي ما بداخله، وبالتالي يكون العلم الذي يدور فيه علم عادي normal science.

وحين تستجد معضلات في حقبة زمنية أخرى تشكل عقبات في طريق البارادايم القديم، وأمام عجزه عن تقديم حلول مرضية تحدث أزمة فكرية تستلزم التفكير خارج الصندوق، وبالتالي يجري التحول إلى بارادايم جديد paradigm shift عن طريق الانقلاب على القديم ونبذه، فيتولد تدريجياً العلم الثوري revolutionary science.

إذاً لدينا بارادايم يزيح بارادايم أقدم منه يتيح للباحثين التعامل بشكل مختلف مع معضلات جديدة من خلال نظرة مختلفة للعالم من حولنا، ومن زاوية مختلفة. عملية الإزاحة والاستبدال تتكرر في سلسلة متتابعة عبر الزمن وفي كل مرحلة تصل المجموعة البحثية إلى أفق أوسع تتحقق فيه ابتكارات غير مسبوقة وقفزات علمية مدهشة. هذه الثورة تشكل قطيعة مع ما قبلها، والبارادايم الجديد غير قابل للقياس، وغير مناسب للمقارنة، مع البارادايم القديم، ومثلما تتبرأ الثورة مما قبلها وتتخلص من فلول المرحلة التي انقلبت عليها، فإن البارادايم الجديد لا يتعالق مع القديم تفاضلا ولا تكاملاً، وهذا ما يسميه كوون incommensurability.

الجزء الثاني من الورقة يقدم فكرة أن النموذج النحوي هو المسيطر على الدرس اللغوي العربي، وأن هذا النموذج ينشطر إلى شطرين، وإن سماهما الكاتب نموذجين، فكلاهما يبقى نموذجاً نحوياً وإن كان أحدهما مبكراً والآخر متأخراً. ترتكز هذه الفكرة على التشابه بين المفهوم الكووني والبارادايم النحوي فقط من

ناحية الانتقال من نظام بحثي إلى آخر مختلف تماماً في حقبتين زمنيتين. فالنموذج المبكر مغاير للمتأخر كونه شبيه بالتنظير اللساني الحديث، بينما انغمس المتأخر في المعيارية النحوية لأغراض تعليمية.

هذا الاستناد لم يكن موفقاً بالدرجة المطلوبة، فالموضوع لم يفد كثيراً من النظرية الكوونية، لأن النموذج النحوي يفتقر إلى وصف الطرق والأساليب العلمية التي تم التخلي عنها، كما هو بحاجة إلى تعريف المأزق الذي نشأ عن عجزه تقديم حلول لمعضلات مستجدة، وكذلك إلى تحديد تلك المعضلات. في هذا الصدد نجد أن التساؤل: أين الثورة؟ هو تساؤل مشروع وفي محله. كما أن التساؤل عن سيطرة نموذج واحد على علم اللغة بأكمله وعلى مدى أربعة عشر قرناً له مبررات كثيرة، أهمها: ما هو الوضع النحوي قبل سيبويه؟ ما شأن ابن جني والجرجاني وابن خلدون وغيرهم من الأسماء التي تركت أثراً في علم اللغة بعد الحقبة المقترحة للانتقال في نهاية القرن الرابع مع ابن السرَّاج؟

شكل كوون نموذجه في إطار العلوم الطبيعية ورأى أنه غير مناسب للعلوم الاجتماعية التي لا تقوم على المعلومات وإنما على النظريات فقط. هذه الورقة لا تبرر لنا منهجية اللجوء إلى بارادايم علمي لمساندة قضية في صميم العلوم الاجتماعية. وفي مجال العلوم الطبيعية ينتج عن الانتقال للبارادايم الجديد اكتشافات وتطورات، لذلك فإن مسار العلم يتقدم للأفضل، لكن اتجاه الورقة النقدي يميل إلى تقييم المرحلة المبكرة على أنها الأفضل والأكثر

ثراء ومعرفية، مما يجعل المرحلة اللاحقة تراجعية، وهذا اتجاه معاكس للثورات العلمية.

عنوان الورقة ومقدمتها تعاملت مع أكثر من مفهوم بنفس المصطلح مثل العلمية والعلوم، ومثل النماذج: النموذج النحوي ونماذج قولية ونماذج إنتاج ونماذج تحليل ونماذج علمية.. هذا على الرغم من أهمية تحديد مفهوم النموذج المرتبط فقط بالبارادايم، والذي ألحقه بوصف ليفرق بينه وبين النماذج الأخرى فسماه النموذج الإرشادي.

هذه ورقة مهمة بلا شك وتحرك الفكر وتثير الفضول عن تاريخ تطور المبحث اللغوي عند العرب، لكنها لا تجيب على كثير من الأسئلة في صلب الموضوع لانشغالها بالطرح الكووني وتكثيفها للاقتباسات من كتابه، على الرغم من عدم الاستفادة من ذلك الطرح، فالموضوع يكاد يكون منفصلاً عن سنده.

القطيعة المعرفية والوعي الإنساني

إقبـال الـسـريـحـي

اولا أود أن أهنئ الدكتور محمد ربيع على إنجازة هذه الورقة ونجاحة في تطبيق أداة تحليل معاصرة مكنته من خلق صورة أوضح حول مسيرة تشكل الإرث النحوي العربي كاشفا ما يكمن في هذا الإرث من تغييرات يمكن وصفها بالقاطعة عن ما قبلها.

تربصت بالورقة بقدر ما استمتعت بها ولو لم نكن هنا لنختلف لما وجدت ما يمكن أن أضيفه فقد تعلمت الكثير منها خصوصاً فيما يتعلق بنموذجي النحو و أهمية مفهوم القطيعة المعرفية وما يمكن أن يساهم به في عمليات تأريخ العلوم.

هذه الأهمية التي تستفز الوقوف عند ما قد يتسبب في تاخير الكشف عن مثل هذه القطائع هذا التأخر الذي عزت الورقة أسبابه فيما يخص نموذج النحو لطبيعة مقاربي النموذج المدروس ولمحاوله الخروج برؤية أكثر عموماً عن مسببات التأخير في الكشف عن المزيد من القطائع كان لابد من تمحيص طبيعة الأداة نفسها أي مفهوم القطيعة المعرفية

هذا المفهوم الذي يتلبس البساطة ويطل بها في الوهلة الأولى ينثر بعد ذلك الكثير من الغموض حوله، فهو باعتباره «تغييراً جذرياً» يقطع بينه وبين ما يمكن أن يتصل به من مفهوم التطور ليفتح بهذا القطع الأفق واسعاً أمام ما يمكن تصورة كثورة كما وصفها «توماس كون» لكن توماس كون نفسه يعود ليقول «الثورة عندي نوعٌ خاص من التغير ينطوي على نوع معين من التجديد، أو إعادة تنظيم التزامات جماعة البحث. ليس من الضروري أن تكون تغيُّرًا هائلاً، ولا من الضروري أنْ تبدو حدثًا ثوريًّا في أعين الغرباء عن جماعة البحث «ليعود توماس كون بذلك ويحجم أفق ما يمكن اعتباره قطيعة معرفية هذا التحجيم في تصوري أدخل تحت ستار مفهوم القطيعة لَبساً جديداً يبدو لي أن توماس نفسه كان قلقاً منه لذلك اضطر لتكرار بيان معنى ما يمكن تسميته بالثورة محاولاً إزالة مايمكن أن يعلق بالمفهوم من ما لم يكن يقصده. ويبدو أن هذه الجهود لم تفلح في ظل تشظيه إلى القطيعة المنتقاة والتدريجية والناسفة وكذلك تسبب في الخلط بينه وبين الخصوصية والمقاطعة.

هذا المفهوم كذلك وهو يشكل بحضوره قطيعة معرفية تعيد صياغة رؤيتنا للأمور وتدفعنا للتساؤل عن مسببات عدم الكشف عن المزيد من القطائع يجسد صيرورة وعي تمارس قراءة التاريخ من خلال سياقها التاريخي . هذا الوعي الذي أهمله توماس كون نفسه وهو يربط بين انهيار النموذج الارشادي القائم عند جماعة علمية معينة وبين مشكلات علمية يعجز النموذج عن مواجهتها.

وأعتقد أن هذا الربط يغض الطرف عن القطائع المعرفية التي تحدث عند الجماعات الغير علمية التي تتغير نماذجها الإرشادية نتيجة ممارسة صيرورة وعيها. ورغم أن المفهوم يلامس مفهوم التغيير النوعي عند هيجيل لكنه بهذا الربط يطوي في ثناياه محاولة إضفاء صبغة مادية على طبيعة مسار التاريخ محاولاً تهميش دور الوعي الإنساني بنفسه وقدرة هذا الوعي على تحقيق طفرات نوعية ولعلنا نجد في نموذج النحو العربي مثالاً واضحاً على ذلك.

ففي بنية بيئة القطيعة المعرفية نجد جماعة بحث صغيرة يحدثون ثورة في وسط مجموعة علماء تتغير شبكة التصورات لديهم وكلاهما ينتميان إلى جماعة أكبر محيطة بهم وهم على حد تعبير توماس غرباء. وقد نتلمس هنا البذور الأولى للقطيعة المعرفية التي تنشأ في جماعات منعزلة في المقام الأول وتحدث نسق تفكير جماعي لاحقا. وقد يضعنا ذلك أمام احتمالية أن القطيعة المعرفية هي وجه آخر لاتصال اجتماعي حديث شكل الشق الأول في مسيرة انقطاع معرفي لاحق.

وعند فحص بيئة سيبويه باعتباره شكّل قطيعة معرفية لسابقيه عندما كتب أول ما كُتب في النحو نجد أن هذا الصبي الفارسي المولد كان غريباً عندما انتمى لأهل البصرة وشعر بحقيقة هذه الغربة في قصته مع معلمه الذي قال له مرةً لحنتَ وأخطأتَ ياسيبويه وهذا اللحن في القول لم يكن ليحدث لو كان سيبويه عربياً عفوياً. يبدو أن هذا الموقف أثر كثيراً على سيبويه الصبي الذي قرر

من حينها أن يبحث لنفسه عن كينونة وأن يلبس لذاته ماهية غير متخارج عن الآخر الذي يحاول أن ينشق عنه متلوثاً به في مشهد يشبه آخر سارتر الذي يلعب دوراً مهماً في تحقيق الأنا فلم يخرج سيبيويه عن أثر الآخر فيه فبقي في حدود اللغة محاولاً الانشقاق عن من حوله بها يبحث فيها عن ما يمكن أن يحقق كينونته ويشعره بحضوره. لذلك لم يكن لسيبويه أن يكون بعيدا عن النحو ولم يكن ليكتب النحو الذي يعلم العرب مايعرفونه كونه لن يتفرد بذلك بل كتب ما يحاول أن يشعرهم بقدرته على معرفة لغتهم هذا في جانب وفي الجانب الآخر شكل سيبويه ماهيةً أخرى عندما اختار الكتابة بخلاف المتعارف عليه وقتها من الاعتماد على المنطوق .

هذه العزلة هي نفسها التي ساهمت في القطيعة الثانية التي تبلورت في القرن الرابع الهجري كما أشارت الدراسة فهذا القرن تميز بالكثير من المتغيرات التي ساهمت في بث روح العزلة نتيجة الانقسامات التي شهدتها الدولة الاسلامية مما ساهم في ترسيخ الرغبة عند العرب في البحث عن هوية والخروج من العزلة فلم يكن هناك ما هو أقرب من التشبث بالنحو ولكن الذي يقدم معيار الصح والخطأ للآخر وهم هذه المرة الأتراك والأقاليم التي انشقت عن الدولة العباسية.

خلاصة ما أود قوله إني وجدت في ممارسته مفهوم القطيعة للقطع مع دلالاته من جهة ولتهميش دور الوعي الإنساني بنفسه من جهة أخرى سببين آخرين قد يؤديان إلى تأخير الكشف عن المزيد من القطائع المعرفية في الإرث المعرفي العربي. كما أني

وجدت أنه بالإمكان إيجاد العديد منها إذا ما تتبعنا سياق التاريخ العربي وبحثنا فيه عن مكامن عزلة انتهت في صورة «أنا» متحققة. ومما وجدته كذلك أن بيئة القطيعة المعرفية نفسها قد تكون مجالاً خصباً لتطبيق المزيد من المفاهيم النقدية المعاصرة كآخر «سارتر» و مرآة «لاكان» و قلق التأثير عند الأمريكي «بلوم».

النموذج الغائب

محمد صالح الغامدي

يدافع الدكتور محمد ربيع عن فكرة أن النحو العربي مر بنموذجين (paradigmes) متمايزين في التاريخ العلمي العربي. يمثل الأول سيبويه ويقوم نموذجه على الدراسة العلمية للنحو، أو المعرفة اللغوية. أما النموذج الثاني فيقوم على فكرة تعليم النحو، أو العربية بوجه عام. وسؤال غير العارف مثلي: هل فعلاً لم يمر تاريخ النحو العربي سوى بنموذجين!! يؤسس الدكتور ربيع لفكرته انطلاقاً من مفهوم الثورة لدى توماس كوون الذي يتقاطع مع فكرة القطيعة المعرفية لدى باشلار. والفرق بين باشلار وكوون هنا يتمثل في أن الأول يرفض فكرة الاستمرارية ويرى أن الانتقال من نموذج لآخر يمر عبر قطيعة حقيقة وأن أي محاولة لتعديل النموذج الأول ليست إلا عملية تلفيقات. أما كوون، كما نجد لدى الدكتور ربيع، فيرى إمكانية التعديل على النموذج الأول وهذا في حد ذاته يمثل ثورة. لكن هذا الموقف لكوون غير واضح. فهو من جهة يرى أن «الثورة نوع معين من التجديد... ولكن ليس من الضروري أن تكون تغيراً هائلاً»، ثم يزيد «يكفي أن تكون هي المقدمة العادية

التي تهيئ آلية التصحيح الذاتي...». ثم نجده يقول: «كل نظرية جديدة ومهما كان نطاق تطبيقها متخصصا ليست أبداً، أو نادراً ما تكون، مجرد إضافة كمية كما هو معروف مسبقاً. ويستلزم استيعابها تجديد بناء النظرية السابقة عليها. كما يقتضي إعادة تقييم الوقائع السابقة، وهو ما يعني عملية ثورية أصيلة نادراً ما تكتمل على يد رجل واحد أو أن تتم فجأة بين عشية وضحاها. ومن ثم فلا عجب إذ يواجه المؤرخون صعوبة في تحديد تاريخ دقيق لبداية هذه العملية الممتدة». أرى هنا تغييراً هائلاً يتوافق مع رأي باشلار الذي يرفض فكرة تراكمية المعرفة والاختراعات في عملية مستمرة، وليس عملية بسيطة أو تعديلاً بسيطاً كما قد يصورها كون. وأتفهم اختيار الدكتور ربيع في الاعتماد على تصور كون الذي يقبل الاستمرارية، ربما بسبب الحقل الذي يتم فيه تناول الموضوع والعلاقات المتشابكة معه.

كما نعلم، يعود السبب في التغيير والانتقال من نموذج قديم إلى نموذج جديد إلى ظهور عائق معرفي في الأول. وبالتالي فتاريخ العلوم يقوم على جدلية العائق المعرفي والقطيعة المعرفية ونستطيع أن نجادل هنا باشلار الذي أسس لمفهوم القطيعة دون التمكن من القضاء على فكرة الاستمرارية. فقد خلق قاعدة جديدة هي (استمرارية القطيعة). هذا العائق الذي يظهر في النموذج الأول يمنع من تحقيق غاياته، أي تحديد المشكلات العلمية الرئيسة وحلها بطرق هذا النموذج، مما يقود إلى تجاوزه (وهذا ما يشير إليه كوون أيضا كما سبق في الإستشهاد السابق). فهذا العائق عند باشلار يكون عادة داخلياً يتعلق بالذهنية الباحثة وبالمعرفة

ذاتها (العائق مرتبط بمعرفة تمت بشكل خطأ mal faite) وليس طارئاً خارجياً على النموذج. في حين أن كوون لا يخبرنا عن العائق الداخلي وإنما عن الظروف الخارجية التي قد تطرأ على الحقل كالحاجات والسياقات... وبالتالي فالسؤال: هل قامت جماعة بحثية بدراسة معمقة لتبين العائق الذي يمنع من استمرار النموذج الأول (ما يسميه الدكتور ربيع بالنموذج النحوي المبكر) كوسيلة للوصول إلى الغاية التي استجدت وهي تعليم العربية؟ بمعنى آخر، هل قام باحثون بتحديد المشكلة الجديدة (تعليم العربية) ودرسوا إمكانيات وقدرات النموذج المبكر فاكتشفوا عجزه داخلياً عن الوصول إلى حل للمشكلة الجديدة. الوقوف عند هذا السؤال يأخذ مشروعيته من أن العائق يجب أن يكون عدم قدرة النموذج الأساس على الوفاء بأغراضه التي نشأ من أجلها والتي فكر فيها. ونعلم أن المعرفة والفهم العميقين للنموذج الأول هما اللذان يقودان إلى وضع نموذج جديد.

ما أفهمه هنا أنه استجد غرض جديد بسبب الظروف، لكن لم يتمكن باحثو تلك الفترة من الخلاص من النموذج المبكر، والدليل كما يشير الدكتور ربيع أن الهدف الجديد (تعليم العربية) أصبح يمر عبر طرق عمل النموذج الأول (تحليل التراكيب). فكيف يتم تعديل الغايات دون تعديل الوسائل؟ هذا عمل غير عقلاني وغير موضوعي، مما يجعل من الصعب الحديث عن نموذج جديد متمايز. فالاختلاف كما أرى لم يكن سوى في الهدف. ونحن هنا في مركز الضعف العربي وهو كالعادة: مشكلات جديدة بوسائل

حل قديمة أدت إلى أن أصبحنا كائنات تراثية وليس كائنات لها تراث (كما يقول الجابري). وبدلاً من التطوير أصبح هذا التأثير عائقاً معرفياً داخلياً قاد إلى الوراء.

وهذا قد يعاكس، ربما، فكرة الدكتور ربيع في قوله إن النموذج الأول قد اختفى تحت ضغط الثاني وجماعته البحثية. وأعتقد، كغير متخصص، أن النموذج الأول لم يختف، فالنموذج الثاني الذي كان من المفترض أن يمثل ثورة لم يتمكن من الفكاك منه. وإن كان الدكتور ربيع يقصد اختفاء هدف النموذج الأول (أي الدراسة العلمية بعيدا عن التعليم) فإن ذلك يعني أن الباحثين المشتغلين على تأسيس النموذج الثاني في مأزق حقيقي. فهل تجاهلوا هذا الهدف؟ (وهنا يصبحون غير موضوعيين وهذا يقود إلى سؤال آخر هو: لماذا عادوا إليه ليستخدموا وسائله في التعليم؟)، أم أنهم لم يتمكنوا من فهمه واستيعاب مشكلاته وطرقه في الحل؟ (وهنا يصبحون غير أكفاء وهذا يقود إلى سؤال آخر: كيف يستطيعون تأسيس نموذج جديد؟). أكرر إن تطوير نموذج أو تدميره لا يتم إلا من خلال فهم عميق للنموذج السابق.

للأسف لايزال تعليم اللغة العربية، والنحو خاصة، مشكلة عويصة تمنع الغالبية الساحقة من العرب من التحدث بلغة عربية سليمة متوافقة مع قواعد اللغة العربية، وذلك لأننا لانزال نعتمد على طريقة واحدة تعود في أصلها إلى ما يسميه الدكتور ربيع النموذج المبكر. وأعتقد أننا كنا سنتحدث عن نموذج جديد ومتمايز وجماعة بحثية حقيقة لو وجدنا مفاهيم جديدة ووسائل

وطرق بحث وعمل تتوائم مع مشكلات جديدة. لقد سألت أيعقل أن النحو العربي لم يمر سوى بنموذجين؟ فماذا يعني أن أقول الآن وقد وصلت إلى شبه تصور أنه لا يوجد إلا نموذج واحد؟ أعتقد أن النموذج الغائب الذي يتيح لنا الحديث عن ثورة أو قطيعة، هو فعلاً ما يدعو إليه الدكتور ربيع في ختام ورقته.

النحو والعقلية النصوصية

أميرة كشغري

قبل أن أعلق على الورقة أورد بعض الملاحظات الأولية التي تسببت في إرباكي وخلق نوع من اللبس لدى قراءتي للورقة:

1. عنوان الورقة المطروحة في الحلقة النقدية (النماذج العلمية في العلوم «النموذج النحوي مثالاً») جعلني أتوه في فك غموض ما يرمي إليه الباحث من تعبير «النماذج العلمية« خاصة وقد جاءت متبوعة بعبارة «في العلوم» ولعل ما يقصده الباحث هو «النماذج التحليلية» كما أوضح لاحقاً في المقدمة، ومن ثم فتعبير «في العلوم» يصبح أيضاً مبهماً وقد يقصد به في مجال العلم وليس العلوم «science» and not «sciences».
2. مفهوم البارادايم والذي أشار إليه الباحث بمكافئه الترجمي «النموذج الإرشادي» وهي ترجمة لا توصل المفهوم باعتباره مفهوماً غربياً أصبح يترجم معرباً باستخدام النسخ اللفظي أو التطبيع «بارادايم» كي يوصل المعنى المراد بدقة.
3. مفهوم «البارادايم شفت» paradigm shift وهو ما أشار إليه الباحث باستخدام تعبير «القطائع المعرفية» حيث لا أتفق

مع هذه الترجمة (أياً كان مصدرها) كونها تعطي تصوراً مختلفاً تماماً مع مفهوم «البارادايم شفت» حيث أن تعبير shift بالانجليزية لا يترجم بالقطيعة بل «التحول» أو «التغيُّر» وما يتبع ذلك من تصورات ذهنية وظلال دلالية مختلفة للمفهومين في الثقافة العربية.

4. هذه الملاحظات تلتقي في ملاحظة أخرى أسوقها هنا للتدليل على إشكالية عدم الدقة في ترجمة المفاهيم الفلسفية ومن ثم ما يتركه ذلك من تصورات واستنتاجات متناقضة للمفاهيمم الأساسية موضوع البحث.

5. لا أدعي أنني متخصصة في النحو العربي ولا قارئة متعمقة في مفاهيمه ولكنني متخصصة في اللسانيات والترجمة وأدرك المآزق التي تضعنا فيها ترجمة المفاهيم والمصطلحات العلمية من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية والتي تؤدي إلى تحوير في المعنى ومن ثَمَّ إساءة الإدراك أو خطأ التصور - mi conception لما يرمي إليه المصطلح أو المفهوم في لغته الأصلية مقارنة بما يوحي به في اللغة المنقول إليها.

طرح الدكتور محمد ربيع موضوعاً فكرياً فلسفياً بامتياز وإن بدا وكأنه موضوع متخصص ومحدود بالنحو والدراسات اللسانية. وتكتسب الورقة "نحو سيبويه ونحو المتأخرين" قيمتها من قدرة الباحث على إثارة الأسئلة الشائكة حول الدراسات اللسانية، النحو مثالاً، مما يستدعي التحرك لتقديم نموذج جديد في مقاربة العلوم

الاجتماعية في العالم العربي والدراسات اللسانية النحوية بشكل خاص.

جمع الباحث ما بين موضوعين:

الموضوع الأول: أطروحة (توماس كون) Thomas Kuhn حول الثورات العلمية التي تعنى بالتحولات الكبرى في المنظور في مسيرة تطور العلوم ونظرية المعرفة بين مرحلة وأخرى،.

الموضوع الثاني: تطبيق أطروحة كون النظرية للثورات العلمية «paradigm shift» على النحو العربي في مراحل تطوره المختلفة. واستشهد الباحث بنموذجين في النحو العربي، النموذج المبكر المتمثل في كتاب سيبويه (النموذج العلمي) والنموذج المتأخر وهو ما أطلق عليه (النموذج الإرشادي).

النموذج الإرشادي Paradigm عند المفكر كون:
التغير الثوري مقابل التغير التراكمي paradigm shift:

الثورة العلمية تعني «إزاحة الشبكة أو الإطار التصوري الذي يرى العلماء من خلاله وإحلال بديل آخر». البراديم يعني النظرية أو النظريات المعتمدة التي تعد نموذجاً مشتركاً تشترك فيه جماعة (علمية) من الباحثين في حقل علمي ما في عصر معين.

أطروحة الثورات العلمية أو «البارادايم شفت» كما قدمها (كون) تشير إلى مجموعة من الأفكار هي:

1. أن التقدم العلمي لا يسير في خط مستقيم ومستمر بل يتعرض للتحوير والتبدل والتغيير والزحزحة paradigm choice or paradigm shift.

2. هناك ثلاث مراحل مر بها تطور العلم وهي مرحلة ماقبل العلم «pre science» وتتميز بانعدام وجود البراديم الأساسي ومرحلة العلم الاعتيادي «normal science» وتتميز بوجود البراديم الرئيسي ثم مرحلة الثورة العلمية أي تحول البراديم القديم إلى براديم جديد قادر على حل الأزمة.

3. أن الحقيقة العلمية لا يمكن تأسيسها بناء على معايير موضوعية «objective» فقط ولكن بناء على أسس غير موضوعية «ذاتية» «subjective» أيضاً مثل إجماع الجماعة العلمية في فترة زمنية معينة.

4. إن البراديمات المتنافسة غير قابلة للمقارنة أو المفاضلة بمعنى أنه لا يمكن فهم باراديم بناء على الإطار المفاهيمي والمصطلحات لدى باراديم آخر.

من قراءتي لمفهوم «البراديم شفت» أو التغير في المنظور (الثورة العلمية كما طرحها توماس كون) أدعي أنها لا تعني إلغاء التراكمية بل تعني تغير المنظور إذ لا يمكن القول إن العلوم قامت دون تأثر بما سبقها فكل عصر له أدواته وآلياته التي استفادت من كل النماذج السابقة في وقت الأزمات وبنت عليها. فقوانين الفيزياء والكيمياء والفضاء (كوبرنيكوس، أينشتاين ونيوتن) تطورت وأزاحت صوراً ذهنية قديمة وحلت محلها تصورات ذهنية جديدة بناء على حقائق ومستجدات عبر الزمن.

مثال آخر من مجال الدراسات اللسانية في الغرب:

سـادت الـدراسـة اللسـانيـة التـاريـخيـة (Diachronic linguistics) في القرن الثامن عشر ونجح دي سوسير في تحويلها إلى منهج جديد (Synchronic Linguistics) في بداية القرن التاسع عشر ثم تحولت إلى الدراسات التحليلية باعتبار اللغة نظاماً تواصلياً في فترة زمنية معينة بغض النظر عن الطريق الذي وصلت من خلاله. سوسير بدأ دراساته اللسانية بالدراسات التاريخية وبنى عليها للانتقال إلى الدراسات الوصفية التحليلية ولعل بداية محاضراته عام 1908-09 كانت في مجال الدراسات التاريخية أولاً ثم انتقل إلى اللسانيات التحليلية اللسانية (البنيوية) 1010-1011 وبعد وفاته عام 1013 قام طلبته بجمع محاضراته ونشرها في كتاب «محاضرات في اللسانيات العامة» «Course Linguistique General».

وبنفس المنطق فإن تطوير تشومسكي للدراسات اللسانية وتقديمه لمدرسة جديدة في النحو «النحو التوليدي» لم يكن مجرد قطيعة بمن سبقه بل كان بناء على أفكار من سبقوه إذ إنه لا يخفى تأثر تشومسكي بفكر وليام همبولدت الذي عاش في القرن الثامن عشر (1767-1853).

وعندما طورت مدرسة براغ الدراسات اللسانية نحو الوظيفية ومدرسة لندن (فيرث) ومن ثم تطورت الدراسات اللسانية في وقتنا الحاضر لتأخذ منحىً جديداً يساير العصر في اللسانيات الحاسوبية لم يكن ذلك إلا مسيرة من التطور الفكري المعاصر

لتطورات المجتمع واحتياجاته لتكون اللسانيات استجابة لهذه المتغيرات.

ولو تأملنا تطور الفكر النقدي الغربي نجد أن التحول الفكري من البنيوية (سوسير وليفي شتراوس وبارت) إلى ما بعد البنيوية (التفكيكية) (لاكان وفوكو وديردا) لا يمثل في رأيي قطيعة معرفية بقدر ما يمثل ثورة على الفكر السائد والقدرة على نقده وتفكيكه من الداخل وتجاوزه أي البناء التراكمي عليه. ولو تأملنا تطورفكر فوكو نجد أنه كان بنيوياً من حيث تبنيه للعلاقات، ولكنه تبنى القطيعة مع التاريخية التقليدية ورفض التصنيفات وبهذا تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، نادى بالقطيعة أو التحرر من التصورات الحداثية الكبرى للتاريخ والخطابات الوضعية التي ترى أن الحقيقة هي توافق بين الشيء والفكرة التي نحملها عنه، أي القطيعة مع الايديولوجيات الكلية.

لذلك فمشكلة الدراسات النحوية العربية لا تكمن في عدم القدرة على التحول من منظور إلى منظور جديد «القطيعة المعرفية» بل في عدم القدرة على النقد العلمي للمنظور القديم ومن ثم تجاوزه والبناء عليه بشكل متجدد. مشكلة العقل العربي هو النقل وليس العقل والارتباط به بشكل يضفي القداسة على ما أنتجه السابقون والخوف من تفكيكه وتجاوزه.

ما قام به سيبويه في نموذجه المتقدم يعكس الفكر العلمي الذي ساد الفترة الزمنية التي عاش فيها (القرن الهجري الأول) حيث ازدهرت العلوم بكافة فروعها.

معضلة الفكر العربي، وبالتالي معضلة «النموذج النحوي»، لا تكمن في عدم قدرته على القطيعة مع ما سبقه، ولا أعتقد أن ذلك هو المطلوب، بل المطلوب هو القدرة على تجاوز ما سبقنا والبناء عليه وغربلته ومسح وجوه القداسة عنه وتقديم نماذج فكرية جديدة تتناسب والعصر الذي نعيشه ومتطلبات ذلك العصر. النحو التعليمي جامد ولا يتزحزح عن تكرار ما جاء به السابقون نصياً كما ذكر الباحث. هذه العقلية «النصوصية» هي الجذر الذي يجب أن نقوم على هدمها ومن ثم نفسح المجال أمام فكر جديد ونماذج متطورة للتعامل مع النموذج النحوي التعليمي لتيسير تعليم النحو لجيل لا يهمه الأمثلة التي ساقها سيبويه والفراهيدي ولا حتى المتأخر منها مما ساقه ابن جني.

إن النموذج النحوي والذي كان موضوع الورقة يمثل الأزمة الفكرية في العقل العربي بكل سماتها وملامحها وهذا ينطبق على الحالة التي تسم الدراسات العلمية في كل مجالاتها.

وإذا كانت أطروحة (كون) تعني الثورة العلمية والتحول إلى منظور جديد فما هو التحول في البارادايم الذي ظهر في نموذج النحو المتأخر مقارنة بنموذج النحو المبكر لدى سيبويه؟ هل كان نحو سيبويه وصفياً تحليلياً ثم تحول إلى بارادايم جديد «تعليمي» في النحو المتأخر؟ وإذا كان التحول في المنظور كما جاء في أطروحة كون يعني بالضرورة التقدم «progress» فهل التحول في البارادايم النحوي العربي المتأخر يعتبر تقدماً «superior paradigm» أو تأخر؟ وهل ما قام به الباحث في تحليله للنموذج النحوي المبكر

والنموذج النحوي المتأخر يمكن اعتباره تفنيداً لأطروحة توماس كون؟ وأخيراً هل يمكن تطبيق نظرية كون في الثورات العلمية على النحو العربي؟

أبو النحـو

قراءة في روايات نشأة النحو

أحمد الغامدي

تدفعنا الحكايات الكثيرة المرتبطة بنشأة النحو العربي إلى التخلي عن الفكرة الكسول التي طالما أقنعتنا بأن هذا النظام المتماسك لن يكون نتاج جهد فردي، وتحثنا على التنقيب والبحث عن الشخص الذي أسس، وحده، علم النحو، ووضع قواعد هذا المشروع الفريد.

المثير أن تلك الحكايات، على كثرتها، تتمحور حول عدد قليل من الأشخاص الذين يفترض أنهم شهدوا ولادة هذا العلم. وتكاد تجمع على أن أبا الأسود الدؤلي (ت 67هـ) هو الشخص الموكول إليه وضع اللبنات الأولى للنحو، وتغرينا بالتسلّيم بأن أبا الأسود هو (أبو النحو).

من بين تلك الروايات ما يرويه الخليل بن أحمد (ت 175هـ) من أن علي بن أبي طالب لما سمع لحنًا أمر أبا الأسود أن يضع للناس حروفا، وأشار إليه بحركات الفتح والضم والكسر. (انظر: الفهرست، ص59).

الطريف أن لحكاية الخليل هذه تتمةً تتضمن تفصيلًا غريبًا، ذلك أن أبا الأسود «ظل ضنينًا بما عنده عن الناس حتى اضطره زياد بن أبيه إلى أن يظهره لهم». (المرجع نفسه، الصفحة نفسها). يذكرنا هذا بمحاولة مشابهة ستحدث مع عالِم آخر بعد حين، وكأن ثمة من يريد أن يكتم أنفاس هذا المولود وهو في مهده. إذ ظل الأخفش، لفترة طويلة، يخفي النسخة الوحيدة المتبقية من كتاب سيبويه، كتاب النحو الأول، حتى شاع عنه أنه يروم التكسب بما فيه من علم.

وإذا عدنا إلى أبي الأسود ألفينا صورته في حكاية الخليل تتسق مع صورة أخرى له نجدها عند جل مترجميه، فقد حفلت سيرته بأخبار تظهر بخله الشديد بماله. وكلتا الصورتين تضعنا في مواجهة مع هذا الشيخ الذي يتلذذ بحرمان من حوله من أيٍّ مما يملك.

ومع أن مترجمي شيخ العربية ومعلمها الأول قد اهتموا بإيراد الكثير من تفاصيل سيرته إلا أنهم لا يجيبون عن تساؤل بدهي مفاده: لماذا يكنى ظالم بن عمرو - وهذا اسمه - بأبي الأسود؟ ليظل الباب مشرعا أمام تأويلات عدة تخلقها لفظة الأسود؛ فالسواد يحيل على الظلام، والغموض، وعدم وضوح الرؤية.. إلى آخر هذه الظلال المعنوية. اسم أبي الأسود كذلك (ظالم) له إيحاءاته الخاصة، والظلام من بينها. على أية حال، يبدو أن من بين أهم ما ورثه النحو عن (أبيه) هذا الظلام الذي سيكتنف تاريخه إلى الأبد.

لكن ما الذي يجعل (زياد بن أبيه) يجبر أبا الأسود على إظهار ما عنده من (علم)؟

المعلوم أن زياداً من بين قلة ممن اختاروا آباءهم، فقد زعم أنه ابن لسفيان بن حرب، وتنكر لـ (عبيد الثقفي) الذي رباه.لم يتستر زياد على خطيئة أمه، بل أعلن ذلك على الملأ، وتمادى فأورد شهودا على فسادها. الإعلان والإظهار، إذاً، من شيم زياد، وعلى هذا فهو على العكس تماما من أبي الأسود. ومثلما اختار زياد أباه بنفسه، ولأنه مهموم - فيما يظهر - بمسألة النسب، فلن يترك النحو بغير أب، ولن يصعب عليه أن ينسبه إلى عالم مشهور بالبخل بما عنده.

قد نتساءل عن علاقة نسب زياد بنسب النحو، إلا إذا تذكرنا المصير الذي آل إليه كل منهما، يتعلق الأمر بمسألة الاعتراف بهذا النسب. فلسوء حظ زياد لم ينسبه الناس إلى أبي سفيان - مع حرصه الشديد على ذلك - بل ظلوا يدعونه: زياد بن سمية، أو زياد بن عبيد، أو زياد بن أمه، إلى أن قالوا: زياد بن أبيه. كان هذا مصير النحو أيضًا، فقد اعترف كثير من الناس بأبوة الخليل لعلم العروض، ولم يجادلوا في ذلك، في حين أنكروا أبوة أبي الأسود لعلم النحو، مع أن الروايات - كما يقول ابن فارس - قد تواترت «بأن أبا الأسود أول من وضع العربية، وأن الخليل أول من تكلم في العروض». (الصاحبي، ص 38). وليست إيحاءات الغموض والإبهام التي تجلبها كلمة (الأسود) هي السبب الوحيد لهذا الرفض، بل إن اقتران اسم زياد بنشأة النحو أكثر مدعاة للإنكار.

فالحرج والشك ملازمان لأي نسب يكون زياد طرفاً فيه. لاسيما أن ثمة من يحذر من مغبة موافقة زياد فيما يدّعيه من نسب، لكنه يصوغ نصيحته بعبارة ماكرة: «إن سرك ألا تكذب فقل: زياد بن أبيه». (البدء والتاريخ 6/2) وتغدو هذه النصيحة في حال النحو ثمينة للغاية، بل إنها لا تُقَدَّرُ بثمن؛ ذلك أنها تنتهي بالنحو إلى أن يبقى (ابن أبيه) وتصرف عنه كل المساعي التي تجعل له نسباً مشكوكاً في صحته.

القص الماورائي

هروب البطل من النص لمحمد الرطيان نموذجاً

لميـــاء باعشـــن

تعتبر الناقدة ليندا هتشيون أول من قدم نظرية متكاملة للقص الماورائي أو الميتافكشن وذلك في كتابها (السرد النرجسي: معضلة الميتافكشن)، الصادر في عام 1980، وقد رسخت بذلك المفهوم الخاص بمصطلح الميتافيشكن الذي صكّه روبرت شولز في مقالاته في مجلة «مراجعات أيوا»، ثم استخدمه ويليام جاس في نفس العام في كتابه (الكتابة التخييلية وشخوص الحياة 1970). وتعرّف هتشيون الميتافكشن بأنه «رواية عن رواية تتضمن تعليقها على سردها وهويتها»، وهي ترى أنه نوع «نرجسي» لأنه يحيل إلى ذاته ويتمثلها».

القص الماورائي نوع من الكتابة السردية التي تختبر أنظمتها الروائية وطرق ابتداعها والأساليب التي تم توظيفها لتشكيل واقعها الافتراضي، كما أنها ليست جنساً أدبياً، بل هي نزوع يتولد من داخل الرواية، وكالنظر في المرآة يعكس الميتافكشن إجراءات البناء التخييلي، وقد يهدمه.

ثم أصدرت الناقدة باتريشيا واو كتابها: (ما وراء القص: النظرية والتطبيق) في عام 1984، لتعطي تعريفاً للميتافكشن بأنه «رواية تَلفت انتباه القارئ بوعي كامل إلى تكوينها المصطنع وتَخّفُت وتيرة واقعية السرد وذلك لتثير الأسئلة حول العلاقة بين الرواية والحقيقة»، وبرفضها للواقعية فهي تقدم العالم أيضاً على أنه نظام مصطنع كونه سلسلة من الهياكل البنائية، مما يزيد احتمال أن

«تكون التخييلية السردية هي جوهر الحياة خارج النصوص». منذ ذلك الحين لاقت هذه التقنية السردية ترحيباً في الأوساط الأدبية والنقدية وأصبحت موضوعاً رئيساً في بحوث السرديات. وقد تزامن ظهور هذا الشكل السردي مع المحاولات النقدية المعاصرة لتحديد ملامح السرد ما بعد الحداثي والابتعاد عن الأشكال الأدبية المستهلكة وتوظيفها المتكرر. وظل السرد التخييلي الواعي بذاته والمتأمل في بنيته الخاصة ملمحاً حيوياً من ملامح الأدب، ليس فقط في مرحلة ما بعد الحداثة، بل تخطى لحظات تحول الأدب إلى بعد - مابعد - الحداثة في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن العشرين.

يقوض التحديث السردي الأشكال النمطية السائدة ويضيف مظهراً تجريبياً يتجاوز به الرواية الواقعية ويفتح آفاقاً دلالية احتمالية باستخدام الخاصية الميتاسردية لتوليد المعنى وإتاحة مستويات متعددة من التأويل. كما يرصد الخطاب الميتاسردي طرائق تكوين عوالم المتخيل السردي ويفكك قوانين الهيكلية الناظمة له من أجل كشف فوضى الوجود المعاصر وفضح زيف الوهم المهيمن على الوعي البشري، وبذلك يهدد هذا الخطاب نظام العالم الخارجي للنص وعبثيته وتشتته من خلال مساءلته الذاتية لسرديته وطبيعته التلفيقية.

في خروجه عن واقعية السرد المتخيل يطرح القص الماورائي الواقع بوصفه افتراضاً وبذلك يغير العلاقة الجدلية بين الواقعي والمتخيل ويثير الشكوك في طبيعة تصوراتنا عن الحقيقة التي

تتحول إلى مفهوم مشبوه لإثبات أن ليس هناك حقائق بحتة أو معانٍ ثابتة.

وإضافة إلى كشف اللعبة السردية وانتهاك اتفاقيات المصداقية التقليدية، فإن الكتابة الميتاسردية توظف تقنيات تجريبية مثل: 1) التدخل في النص والتطفل عليه بالتعليق بشكل سافر يزيد بناءها خلخلة وتشويشاً، 2) ومخاطبة القارئ مباشرة ومن ثم يصبح المتلقي مشاركاً في بناء العملية التخييلية، 3)وظهور المؤلف كشخصية مشاركة في الحدث السردي، 4) ودخول شخصيات واقعية معروفة أو شخصيات مستعارة من أعمال أدبية مشهورة ضمن بنية المتخيل السردي.

ويقدم هذا النمط السردي نفسه بوصفه تلفيقات مختلقة تحاكي البنى الحكائية التقليدية محاكاة ساخرة، لذلك فهو عبارة عن لعبة يعتريها الغموض والتشتت، وتدخل تناقضاتها في معارضات تتحدى أسس المنطق والمسلمات اليقينية خارج النص. ولا يكتفي السرد الماورائي بكسر أفق التوقع لدى المتلقي، بل يتخطى ذلك بكسر قيود التسلسل الزمني والترابط المكاني في محاولة لتفتيت الإيهام السردي بالواقعية وإرباك عمليات التلقي العادية بتوقيف مصداقية الحدث الروائي.

وبهذا يقترب ما وراء القص من أسلوب هدم الجدار الرابع في مسرح برتولت بريخت والذي يهدف إلى إزالة الحدود الفاصلة بين خشبة المسرح وجمهور الحضور ليتمكن من المشاركة الإيجابية التواصلية مع الأحداث بدلاً من الفرجة السلبية المنفصلة عنها.

والجدار الرابع في المسرح هو ذلك الجدار غير المرئي والوهمي المواجه للمتفرجين المتابعين لما يجري على خشبة المسرح التي تبدو وكأنها غرفة لها جدار خلفي وآخران على الجانبين. ويعتقد بريخت أن المُشَاهد هو أهم عناصر التكوين المسرحي وعليه أن يجعله مشاركاً فاعلاً في العمل بهدم إيهام الانفصال عنه.

وسأُدْرِجُ هنا نصاً يمثل نمطاً للقص التجريبي الماورائي الذي يأخذ منحى سردياً مختلفاً يأتي على شكل مغامرة فنية جادة، وسنتلمس إمكاناته المختزنة كنسق علاماتي ينزع نحو الكتابة السردية التي تخرج على أعراف الجنس الأدبي المعروفة. وقد يبدو النص وكأنه تهكمي ساخر، لكنه يحتوي على العديد من تقنيات التجريب المثيرة للجدل:

«هروب البطل من النص»

وعند الصفحة رقم «127» قرّرت أن أهرب من الرواية!

أعلم أنني تركت هذا «الروائي» المجنون في مأزق عظيم.. ولكن من الذي قال له أن يختارني أنا تحديداً بين أكثر من 20 مليون مواطن لأكون بطلاً لروايته التعيسة؟!

كنت أرى أن الأحداث تتجه لنهايتي، وأن الحبكة تستدعي موتي..

هل كان سيقتلني دهساً بسيارة مسرعة يقودها «كومبارس» مجهول، دوره الوحيد هو أن يدهسني؟.. أم أن عقله الروائي المريض كان سيدفعني إلى الانتحار؟!.

لا أعرف.. الذي أعرفه أنني قرّرت الهروب من صفحات الكتاب.. إلى شوارع الحياة.

كنت أعبر الشوارع بريبة.. كنت أنظر بخوف إلى كل السيارات..

«لعلّ بينها سيارة أرسلها الروائي لكي تدهسني»..

حتى هذه اللحظة لا أصدق أنني هربت من النص!

عند المساء اخترت فندقاً صغيراً ورخيصاً لأقضي ليلتي فيه.

في الصباح صحوت على صوت قرع باب الغرفة.. فتحت الباب.. كان «الروائي» يقف أمامي.. كانت ملامحه حزينة ومرهقة.. وعيناه مشوشتان ومرتبكتان..

قال لي:

- لم أنم البارحة..

- ! ......

قال لي كلاما كثيرا عن: قيمة أن أعيش داخل «النص».. لا خارجه.

وقال: إن الحياة كذبة.. و«النص» حقيقة.

وأقنعني: أنني حتى لو مت داخل «النص».. فإنني لا أموت!

وأضاف بخضوع: سنجد مخرجاً لنجاتك من الموت.

قلت له : إذاً نتفق على بعض التفاصيل..

قال دون تفكير: موافق.

(2)

عند الصفحة «128».. قتلني!

يكشف هذا النص عن تقنية المرآوية الذاتية بطريقة نرجسية، فالحدث المركزي يصور تقنية كتابة نص سردي له قواعده التكوينية ونظامه البنيوي الذي لا يسمح بالتغيير المفاجئ ولا بالانحراف عن خط سير الأحداث المرسومة سلفاً. الكتابة السردية مسألة حسابية دقيقة، لكل حركة موعد وسبب، ولبطل القصة فسحة زمنية يحددها كاتب العمل ولا يترك له الخيار في أن يتعداها. هذا البطل على وعي تام بدوره داخل النص ويختار أن يجابه الخطاب السردي وليس أحداث القصة، فهو يتحدى الخطة السردية وموقعه منها كما يهدد الحبكة وأبعاد مكانته البطولية فيها بخروجه منها.

يعي هذا البطل معنى قصدية المؤلف فيتخذ منها موقفاً مضاداً يفرض فيه قصدية بديلة تنافسها على مستوى الحيز التأليفي، فيكشف مكونات ماوراء السرد، خاصة وهو يجسد قلق الكتابة في ملامح المؤلف حين يقف على باب غرفته:

«كانت ملامحه حزينة ومرهقة.

وعيناه مشوشتان ومرتبكتان..

قال لي: لم أنم البارحة».

تفضح هذه الملامح تخييلية السرد وتصور علاقة المؤلف بالعمل والرعب الذي يتملكه من عدم قدرته على لم أطراف

الحكاية التي قد تتفلت من سيطرته. حين تخرج الشخصية عن طوع وسيطرة الكاتب يصبح مجرد وسيط سردي يمكن الاستغناء عنه، وهذا ملمح من ملامح (موت المؤلف)، ففكرة موته مرعبة إلى درجة أنها قد تقتله. ونسترجع هنا فكرة سارتر عن قيمة الكتابة في رسالته النقدية: «لماذا نكتب؟»، والتي يوضح فيها أن رغبة الكتابة هي إشباع لنزعة الحياة: أن تكون موجوداً يعني أن يكون وجودك ضرورياً لوجود شيء آخر. لذلك، حين يستشعر المؤلف أن وجوده ما عاد ضرورياً لوجود قصته يواجه خطر العدمية.

المنافسة بين المؤلف وبطله في هذه القصة تأخذ شكل الصراع من أجل البقاء، فوجود أحدهما على قيد الحياة يعني بالضرورة موت الآخر. وقد يبدو أن انسحاب البطل من النص هو تسليم النص لصاحبه دون منافسة، أي الخروج الانهزامي من ساحة القتال، لكن هذا الانسحاب يسحب خيطاً متشابكاً مع خيوط الهيكل التنظيمي للقصة والذي سيتهاوى بأكمله متأثراً بانسحاب البطل: «أعلم أنني تركت هذا «الروائي» المجنون في مأزق عظيم..». لذلك فالانسحاب خطوة تكتيكية تدك المعقل السردي وتضع المؤلف تحت ضغط عصبي كبير، وهذا يفسر ملاحقة المؤلف لبطله مستجدياً عودته للنص الذي أربكه الخروج، متنازلاً عن حقوقه التأليفية ومتعهداً بتنفيذ شروط العودة.

يحقق هذا النص إذاً خصائص مختلفة للقص الماورائي، فسارده يمارس بقصدية واعية فعالية السرد ويعمل على اختراق حدوده المرسومة بعناية، ومؤلفه يظهر كشخصية داخل النص،

وبطله يلعب لعبة تمرد على مؤلفه ويرفض مصيره الذي قرره له سلفاً. نبذ الهيمنة التأليفية يؤذن بانحسار دور المؤلف، لكنه يفتح دوراً تأليفياً جديداً، بمعنى أننا في الواقع نتعامل مع نصين، أحدهما رئيسي غائب، وثانيهما فرعي حاضر. حين يخرج البطل من القصة التي تحكم عليه بالموت، فهو ينحرف انحرافاً مقصوداً عن سياق السرد ويعلن انشقاقه ورفضه لمخطط المؤلف بتدشين نص آخر يصبح هو فيه سيد الموقف.

في النص المنشق يحتفظ السارد لشخصه بدور البطولة، ويتسلم دفة الخطاب ويتحدث بصيغة الأنا المسيطرة على السرد، فيخرج بذلك عن كونه مجرد كائن افتراضي شكّله ذهن مؤلفهِ إلى مؤلف يختلق شخصية المختلِق ويضعها في إطار المسارات الجديدة التي يفرضها عليه. لكن السارد الجديد غيرمحيط بكل شئ في نصه، وهو يتحرك في فضاءات مجهولة لديه، وعكس المؤلف الذي يبني هيكله السردي تبعاً لخطة تؤكد هيمنته وتحكمه في مصائر شخوصه، فإن هذا السارد لا يستطيع تحريك الخيوط السردية ولا أن يتنبأ بالحدث القادم. يحمل السارد الجديد مخاوفه من نص سابق إلى نص لاحق، بل هو يحتفظ لمؤلف النص الأول بالقدرة على التدخل في أحداث نصه الخاص به والذي أنشأه بهروبه: «كنت أعبر الشوارع بريبة.. كنت أنظر بخوف إلى كل السيارات.. لعلّ بينها سيارة أرسلها الروائي لكي تدهسني»... يعجز نص الهروب إذاً عن أن يوفر لمنشئه الأمان المنشود بعيداً عن المؤلف المريض المجنون.

يتمكن المؤلف الأول من اقتحام نص الهروب، والفضاءات التي ملأت قلب البطل بالريبة والشك حتى وجد لنفسه مخبأ يتوارى فيه عن الأبصار هي فضاءات مألوفة لدى المؤلف استطاع التحرك فيها والوصول إلى البطل في ذلك المخبأ دون عناء. لم يلغ تمرد البطل مركزية المؤلف الأول في النصين، وإنشاء نص الهروب لم يفلح في زعزعة سلطة المؤلف تماماً، كما أنه لم يعزز من موقف البطل التمردي، بل أكد أن البطل هو صنيعة المؤلف وإمكاناته الانفصالية هي إمكانات خلقها هو فيه ووحده من يعرف مداها ونقاط ضعفها.

وفي نفس الوقت فإن تبادل المواقع بين البطل ومؤلفه يخلق نوعاً من المفارقة يربك العلاقة بين السبب والنتيجة، فالمؤلف الأول هو علة وجود البطل في النص الرئيس، لكن المؤلف الثاني (البطل) هو علة وجود المؤلف في النص المنشق. حضر المؤلف لإعادة البطل الهارب إلى النص الأول، وهو لن يقتله في النص الثاني وعلى مرأى من القارئ لأن الهدف ليس قتله في حد ذاته، ولكن قتله داخل السياق السردي الذي نشأ فيه هو الذي سيعيد الأمور إلى نصابها. في هذا الضوء يتضح لنا إصرار المؤلف على عودة البطل إلى النص ليتولى قتله حضورياً، فقتله غيابياً يتنافى مع منطقية النظام السردي للقصة الأولى، بل إن غيابه يتسبب في توقف السرد تماماً، فالصفحة التي غاب عنها 127 ظلت مفتوحة ومعلقة تنتظر عودته لنقل الأحداث إلى صفحة مقتله 128. وهكذا فإن كتلات البناء السردي كلها يجب أن تساهم في تحريك النص، وغياب أحدها حتماً سيعطل مسيرتها.

يستند هذا الربط بين المستوى السردي والمستوى الميتاسردي إلى آلية التضمين، فكل نص يتضمن نصاً آخر تبادلياً، وتتغير أنظمة الإحالة والسياق لتختلط عناصر القص وتصبح كل قصة مرآة للأخرى، السابقة واللاحقة. تلك العملية الميتاسردية تخلق حالة من التناسل بين القصتين حيث تعطي كل منهما نبضاً من روحها فيكون التوليد متبادلاً. وتخترق كل قصة البناء الميتاسردي للأخرى لتتغير مواقعهما حسب منظور التأويل، فحين تكون إحداهما هي الرئيسة المؤطِرة والناقلة، تظهر الأخرى فرعية مؤطَرة ومنقولة.

(اختلاف المنظور وتغير الشكل)

يتحول النص الرئيس الغائب إلى نص هامشي رغم كونه إطاراً للنص الحاضر الذي يتوازى معه بشكل تعاقبي وتقاطعي. القصة التي خرج منها البطل تؤطر قصته التي دخل فيها هارباً ومقاوماً، لكنه يظل، رغم سلطة المؤلف الكاسحة، مهيمناً على القصتين، فهو المصدر الوحيد لمصداقية القصة الأساس التي يرويها لنا والتي لم نر سوى «عدد» صفحتين منها (127-128). وتظل أحداث صفحة الغياب وما سبقها وما تلاها مجهولة لدى المتلقي الذي لا يعرف حقاً إن كانت هناك قصة سيموت فيها البطل أم لا إلاَّ من خلال السارد الهارب، كما أنه لا يعرف إن كان البطل مستحقاً لذلك الموت أم أن المؤلف المفترض يجني عليه بما لا يستحقه.

لكن الحكم على استحقاق البطل لمصيره الذي قرره له المؤلف الأول قد يحدده موقف ذلك المؤلف داخل القصة الثانية، فالبطل يدخل معه في مداولات سرية ويعقدان على إثرها هدنة مشروطة بتعهدات مفصلة:

«وأضاف بخضوع: سنجد مخرجاً لنجاتك من الموت.

قلت له : إذاً نتفق على بعض التفاصيل..

قال دون تفكير: موافق».

كانت تلك موافقة قائمة على الخداع، وموقف المؤلف سيظل ثابتاً كما توضح لنا الصفحة 128 من القصة الأولى لتسيير خطة السرد نحو نهايتها المقررة سلفاً. هذا المؤلف المخادع قادر إذاً على أن يكون جانياً متعسفاً وطاغية، مما يعزز حق البطل في الانتفاض والرفض والهروب.

عدا أن البطل حين تنازل عن بعض حقه الوجودي المكتسب في نصه المنشق لصالح النص المؤطر له فقد بدا أن اقتناعه عن جدوى الهروب كان قد تغير بعض الشيء، فالمؤلف لم يكن بوسعه أن يجبره على العودة، ولا كانت الثقة المفرطة في وعوده هي المحفزة لعودة بطل يعرف جنون مؤلفه جيداً، لكن جلسة المفاوضات أسفرت عن أمر مهم جداً، ألا وهو الإغراء الذي لا يقاوم، (الخلود): «وأقنعني: أنني حتى لو مت داخل «النص».. فإنني لا أموت!».

صحيح أن تفادي الموت كان هو الباعث على الخروج، لكن العمل الفني يهب الشخصية عمراً لا يفنى، لذلك فإن وعد المؤلف

بتخليد البطل خارج النص ألغى الهدف الجوهري للهروب، حتى لو أنه أماته داخله عكس ما وعد. لذلك فإن المؤلف قد أتم وعده وإن أخلفه.

هذه السلسلة من المفارقات تزيد من غموض النص وتداخل معانيه، لكن المعضلة الأهم هي تلك التي تناقض بعضها فتظهر وكأنها تجترح المنطقي والمعقول، والتي تتمثل في ولوج النص داخل نوع من النفق الزمني. حين خرج البطل من النص القاتل إلى نص الهروب كان محكوماً بوحدة التتابع المنطقي، فهو في مرحلة زمنية متوسطة بين أحداث يعيشها، وأخرى مستقبلية قادمة : «كنت أرى أن الأحداث تتجه لنهايتي، وأن الحبكة تستدعي موتي..». منطقياً، لحظة هروب البطل كانت سابقة لمقتله، لذلك لا يستغرب القارئ أن يسرد البطل قصة الهروب ولحاق المؤلف به وعقد التحالف بينهما، بل حتى عودته الضمنية للنص حيث لاقى حتفه، فكل تلك الأحداث يرويها وهو مازال حياً.

لكن البطل يعود بشكل غير متوقع إلى نصه المنشق ليدمر وحدة ذلك التتابع المنطقي ويقوم بمهمة التبليغ عن مقتله. وهنا تبدأ دائرة المتاهة الزمنية في تحرك لانهائي يأخذنا إلى داخل النص ثم إلى خارجه بنفس الاندفاع: إن كان البطل قد مات على الورق الرئيس، فالسؤال هو كيف هرب مرةً أخرى بعد موته ليسرب لقارئ نَصِّه بلاغَ مقتله؟ وعلى مستوى آخر، إن كان البطل قد مات داخل النص المولَّد له، فسواء هرب مرةً أو مرتين، فمن الواضح أن نص الانشقاق كُتب وتم تسريبه دون علم المؤلف، فهو بذلك نص

سري يتم تداوله في الخفاء بقصد توريط المؤلف في جريمة قتل لا شهود عليها. هذه المعضلة تشكل قضية تستلزم التحري، فبلاغ القتل يتسبب في خلق فجوة زمنية لا يفسرها سوى أن يد البطل قد امتدت من قبره الورقي لتسجل على النص المنشق والمتسرب كلماته الأخيرة التي تثبت الجناية: «عند الصفحة «128».. قتلني! ها هو إصبع الاتهام يتجه صوب المؤلف القاتل الذي يجهل أصلاً أن هناك قضية تحاك ضده !

(الدوران اللانهائي ودرجات بينروز)

حينما اقتحم المؤلف النص الذي هرب إليه البطل لم يكن يعلم أن تحركاته كانت مرصودة، لم يكن يعلم أن متلقي نص الهروب كان شاهداً على دخوله وتجواله، وعلى ارتباكاته وعهوده. بعيداً عن أعين متلقي النص الرئيس يلاحق المؤلف بطله ويتفاوض معه ويعيده للنص قبل أن يفتقده ذلك المتلقي الأول أو يشعر بتأثير غيابه على بنية النص الذي يتلقاه. كان متلقي نص الهروب شاهداً على مؤلف منظور وهو البطل، كما كان شاهداً على لحظة تحول المؤلف الضمني إلى مؤلف ثانٍ منظور في ذلك الاجتماع السري الذي عقد بعيداً عن متلقي النص الرئيس. كأننا إذاً أمام مرآة لا تعكس فقط نصيّن، وإنما مؤلِّفَين وقارئَين في نفس الوقت، عالمين لا يفصل بينهما سوى حاجز شفاف يتوهم القارئ أنه موجود كجدار رابع، فتهدمه فجأة جملة إثبات الجناية، ليجد القارئ نفسه أمام وهمٍ كبير، فالقصة واحدة والمؤلف واحد، وهو المتلقي الوحيد لنص واحد.

تستدعي مهمة توصيل بلاغ القتل إلى القارئ نوعاً من التواطؤ، وهو ما تستدعيه أيضاً مهمة توصيل نص كامل القضية. في الحالتين نستطيع القول بأن المؤلف الأصلي والوحيد هو المتواطئ، وأن النص في مجمله لم يخرج عن القصدية التي فرضها هو من البداية، وما تلك القفزة الزمنية إلا مؤشراً على تحكمه المضطرد حتى في مجريات القصة المنسوبة إلى البطل. تفعّل تقنية المرآة أقوى تأثير لها في لحظة المواجهة بين البطل والمؤلف: «في الصباح صحوت على صوت قرع باب الغرفة.. فتحت الباب.. كان «الروائي» يقف أمامي..». في هذه اللحظة يجد المؤلف نفسه وجهاً لوجه مع ذاته المنشقة، شقّه المسكون بهاجس التحرر، أناه الصارخة بالرغبة المكبوتة في تحقيق معنى البطولة الحقيقي بالثورة على كل أشكال الخنوع والاستسلام.

في المقابل، فإن قتل المؤلف لبطله هو قتل البديل مجازاً، وكما يرى فرويد فإن للقصة دائماً بطلاً واحداً هو المركز والمدار، وكل الشخوص المجاورة له ماهي إلا تشظيات لذاته. صراع البقاء إذن هو صراع داخلي، حرب بين مستويات الوعي ينهزم فيها المتهور ومحارب الطواحين. يلعب المؤلف دور الأنا العليا المسيطرة على الأوضاع والقامعة لأي تهديد يعرض الكيان الأشمل للهدم، فيقمع النزوات وشهوات التمرد ويلتزم بقوانين خطة إنقاذ المعمار السردي.

يعكس التضمين التقاطعي بين القصتين تقاطعاً من نوع أعلى، وذلك هو التقاطع بين الحقيقة والخيال. هذا النص أعلن عن

تقاطع الحقيقي والخيالي حين حدد البطل وجهة هروبه: «أنني قرّرت الهروب من صفحات الكتاب.. إلى شوارع الحياة». لا يكتفي النص بإخراج بطله إلى حيز الوجود الواقعي، بل يحاول أن يغير كثيراً من الاقتناعات الراسخة، فيصدم القارئ بنظرة مخالفة للمعتاد والسائد ينفي بها واقعية الواقع وخيالية الخيال: «وقال: إن الحياة كذبة.. و«النص» حقيقة». ينتقل معنى الوهم من نصوص المتخيل البشري ليصبح صفة لازمة للعالم الخارجي، وتصبح الحقيقة فقط ما نصنعه فعلياً، لا ما نستوعبه سلبياً. الحياة من حولنا مجموعة من تصوراتنا وتهيؤاتنا، وحقيقتها التي اختلقناها حقيقة لا تعدو كونها مؤسطرة.

هروب البطل إذاً هو خروج من فضاء خيالي إلى فضاء يفترض أنه حياتي واقعي، وهذا الخلط بين شخصية كتابية وبين تجولها في شوارع حقيقية يزيح الحد الفاصل بين عالم السرد وعالم الحقيقة، كما يشير إلى الأسطح المتعددة التي يشتغل عليها النص. تنفتح هنا فكرة التحكم الروائي على فكرة التحكم القدري، وتتعالق كلمة الكتاب مع فكرة المكتوب، ويطفو مفهوم القدرية والحتمية على سطح النص كخلاصة لطبيعة المواقف الوجودية للإنسان داخل هذا الكون. ما الناس إلا كلمات مكتوبة في الكتاب الأصلي الذي حوى كل شيء، كتاب متحكم بالمصائر لا يترك أي هوامش للتمرد: «قال لي كلاماً كثيراً عن: قيمة أن أعيش داخل «النص».. لا خارجه».

ويبدو أن قيمة العيش داخل النص تتمثل عدم الانخداع بزيف الادعاء المروَج لامكانية الخروج أصلاً، فكل محاولات للهروب هي جهد ضائع. يأخذ «داخل النص» هنا معنى قوانين الحياة والوجود التي لا مفر منها، فهي تحيط بالانسان وتخضعه وتمنع خروجه إلا بالشكل الذي يتماشى مع مخططها الأشمل ومن المخرج الوحيد المتوفر: الموت! لذلك يعود البطل صاغراً إلى النص الأول في تكريس واضح لفكرة العجز والاستسلام، وتعضيد لمعضلة القدر المحتوم الذي لا فكاك من تحقيقه. ويدفعنا قتل المؤلف لبطله في النهاية إلى التفكير في أن المؤلف نفسه رازح تحت سطوة الواقع ومستسلم لاستحالة الانفلات من قبضة القدر.

تحقق هذه القصة التجريبية خروجاً موفقاً عن هيمنة الأنماط السردية المألوفة وانفلاتاً من أعراف التجنيس النوعي، وذاك هو الانعتاق الممكن الذي يسعى إليه الفكر النقدي المحرك لتقنية ماوراء القص. يستجوب هذا الشكل المابعد حداثي كل الفرضيات السردية التقليدية ويحاول تعطيل وثوقيتها، كما يقوم بالتشكيك بمدى واقعية الواقع ومدى لامعقولية الخيالي حتى تتحول الحقيقة إلى مفهوم يشوبه الكثير من الاشتباه. في النهاية يبقى النص الجديد عملاً مفتوحاً يمتلك سلطته الذاتية التي يسخرها طوعاً لجماليات التلقي والاستجابة مع تعدد القراءات.

القص وسيرة اللغة

إقبـال الـسـريحـي

بداية أود أن أستأذنكم في أن أرى النص الذي أدرجته الدكتورة لمياء كنموذج يمايز بين القص التقليدي والقص الماورائي بطريقة مختلفة. غاضاً الطرف عن ما هو مختلف بينهم من حيث الأدوات وتقنية السرد وانتهاك الاتفاقات المعقودة قبليا بين النص وبين المتلقي، ناظرا لما هو مشترك بينهم .

فإن كان القص الماورائي يحمل تلفيقاتٍ تحاكي القص التقليدي محاكاة ساخرة فإنهما في ذات الوقتً لا يخرجان عن كونهما نمطين من أنماط الأداء اللغوي. وهذا النمط الأدائي الحديث للغة وهو يحاكي القص التقليدي محاولاً خلخلة الصورة النمطية للرواية هو في نفس الوقت يعيد تشكيل أفق انتظار المتلقي ليس من خلال علاقتة بالرواية هذه المرة بل من خلال إعادة صياغة علاقتة بالواقع.

القص الماورائي كان سرداً نمطياً افتتن بنفسه ولم يرض أن يتركنا نعود لواقعنا نترقب ما يخبرنا به فاختار أن يبقينا معه فاتحاً الآفاق مُجدَّداً أمامنا وهو يسلمنا لما ينجبه بين الصفحات.

ولم يكن وهو يبقينا معه أول أجناس الأدب ممارسة لنرجسيته فقد سبقه الشعر وهو يقطع اتصاله بالعالم و ينشغل بنفسه لنردد خلفه أن جوهر القصيدة هو القصيدة ذاتها.

وما بين الشعر والقصة تتمدد اللغة متمنعه أمام كل ما يمكن أن يضعها بين قوسين. هذه اللغة التي انتزعت الاعتراف باستقلاليتها أصبحت حاضرة بكينونة مكتفية بذاتها كائناً ينازعنا المكان ويشاركنا الزمن متجاوزاً محاولات فرض الوصاية عليه متجلياً في صورة شعر أو في ثنايا قصة.

وهذا النص الذي أتحفتنا به الدكتورة لمياء كان يخبرنا بقصة اللغة مرةً وبقصة تمردها مرةً أخرى. فقد كان يحكي معاناتها مع محاولات فرض الوصاية عليها وإرغامها على العيش في كنف مؤلفها. كان البطل هو الأيقونة الحبلى بالدلالات والتي حاول المؤلف أن يكبت حريتها لينتزع منها حقها في أن تلقي بحمولاتها محاولاً تطويعها ليكمل حبكة القصة و ينهي بها حكايته. هذا البطل في رفضه لفكرة موته كان الرمز الذي يرفض ملامسة اليقين وكان اللغة التي ترفض الاستقرار دون حراك. لتصبح موافقة المؤلف على إبقاء البطل حياً استسلاماً لفكرة خروج النص عن ما يود قوله وما ظهور البطل بعد نهاية القصة ليقول إن المؤلف قتله إلاَّ إثباتاً على أن اللغة تعبث بنا وأنه مازال حياً وأن المؤلف على الأغلب هو من مات.

وبوجه آخر عندما غاب النص الوليد في كل المساحة الممتدة من الصفحة الأولى إلى الصفحة 126 تركنا أمام بياض مجهول قد يترك المجال أمامنا لاحتمال آخر وهو أن المؤلف لم يكن يعرف

هذا المتمرد وما يكمن في داخله من قدره فقد تكون اللغة بالنسبة له مجرد حامل لحبكته وخياله ولم تكن تلعب إلا دور ممثل من الدرجة الثانية يلعب دور أحد المارة أو شخص يقرأ جريدة خلف الممثل الرئيسي. وعندما شعرت اللغة بأن القصة على وشك الانتهاء قبل أن يكتشف هذا المجنون ما يمكن أن تمثله قفزت في غفلة منه بين صفحتين لتوهمنا بأنها البطل وأن المؤلف يكاد يجن لأنه لن يستطيع إكمال القصة بدونها وقبل أن تغادر أخبرتنا بأنه قتلها في الصفحة التالية. لتنجح بذلك في لعب دور المتمرد الشهيد وتصبح قصة تمردها القصة الأساسية وتدفع بقصة المؤلف التي لم نعد نسأل عنها إلى الظل.

هذا النص الوليد كذلك كان وهو يحكي قصة اللغة كان يفعل ما تفعله بنا فقد كان يعيد صياغتنا ويعيد تشكيل وجودنا بما يخبرنا به. فما جعل جمهور النص الأصلي جمهوره وما جعل جمهور النص الثاني جمهوراً مختلفاً عنه هو النص نفسه. فبحضوره وغيابه نصبح نحن أو هم. فاللغة في هذا الجانب التصقت بنا وأصبحت جزءا من كينونتنا ونصبح نحن رهناً لها نتغير بقدر ما تظهر وتختفي. فالنص الوليد عندما انشق... انشق الجمهور وأصبح كل جزء منه بكينونة مختلفة ولولا غياب نص وحضور آخر لكان الوجود ناقصاً كينونة.

أخيرا لم يخبرنا النص الوليد من أين عاد هذا الميت ليخبرنا بأنه قُتل لأن اللغة لا تعطينا فرصة القبض عليها من جديد.

الفن الذي يفكّر في طبيعته

علي الشدوي

لست متأكدا ما إذا كانت الدكتورة لمياء باعشن تقصد نقد الوعي الأدبي السائد عند مبدعينا ونقادنا؛ لأن ورقتها تتضمن نقداً غير مباشر لقصور أسس وعيهم الأدبي. فهي تأخذ عليهم ضمناً أنهم لم يتعمّقوا أبداً في الفن الذي يتأمل طبيعته. ومن هنا لم يطرح أحد المبدعين أو النقاد السؤال: كيف يكون الفن قابلاً لأن يعرّف بطبيعته قبلاً على أنه فن؟ أو كيف يكون الفن مبرراً بالفن ذاته؟.

من هذا المنظور تلمس الورقة - وإن بشكل غير مباشر - مأساة وعينا الأدبي الراهن؛ فما توظفه الكتابة الميتاسردية كالتدخل والتطفل والتعليق السافر، ومخاطبة المتلقي بشكل مباشر، ومشاركة المؤلف في الحدث السردي هو أول ما يتجنبه المبدع السعودي باعتباره عيباً، وأول ما يشير إليه الناقد باعتباره كذلك، وأكثر من ذلك أنه لا ينتمي إلى الفن إنما ينتمي إلى النقد.

يوجد ما هو مهم للنقاد والمبدعين بشكل ضمني في ورقة الدكتورة لمياء، وتوجد أفكارها الكبرى بكيفية محتجبة تحت

تحليلها للمقطع الذي اختارته للتحليل. سأتوقف هنا عند مجموعة من أفكار ها الأساسية تهمنا نحن أعضاء جماعة جدة النقدية.

- تكمن الفكرة الأولى في الأسئلة التالية : لماذا تكون النظرية الأدبية أهم من العمل الأدبي الذي يتأمل طبيعته؟ لماذا تكون القصة أهم من الأفكار الأدبية التي تتضمنها القصة عن القصة؟ لماذا تكون الرواية أهم من الأفكار الأدبية التي تتضمنها الرواية عن الرواية؟ لماذا يكون الشعر أهم من الشعر الذي يتأمل الشعر؟. وهي أسئلة فيما أظن تساير توجه الأدب الحديث الذي ينحو في غالبه إلى أن يكون «قضية» للأفكار الأدبية من قبل المبدع الذي يجب أن يحوز وعياً جمالياً، وأن يستفيد من اشتغاله بالإبداع في الإبداع.
- هناك فكرة أخرى ضمنية تبدو في التحول من الوسيلة إلى الهدف، ومن المشروع إلى غايته. وهو فيما أرى تحول ضروري ونحن نتحدث – مثلا – عن «تسونامي الرواية السعودية» والكثرة الكاثرة التي تصدر سنوياً؛ ذلك أن الرواية ذاتها تحتاج فيما نسميه «الصحوة الروائية» إلى أن تنكب على طبيعتها لتتأملها، وأن تقارب الرواية طبيعتها بقصد تبرير كتابتها، لينشأ تبادل بين الأدب الذي يفكر في طبيعته، ومن ثم المبدع، وبين النقد الذي يتأمل الأدب، ومن ثم الناقد.
- تتعلق الفكرة الثالثة بالأفكار الأدبية المطابقة لذاتها، والتي تمتزج بالأدب من حيث هي تأمل بالأدب وفي الأدب. ومن هذه الزاوية تُعد الفكرة الأدبية عن الأدب وبالأدب أدبها الخاص

الملائم والمناسب لها، وتجعل من الأدب وجودها الخاص. وكما هو معروف فإن فكرة كهذه تجد أحسن منطلقاتها الفلسفية عند هيجل الذي صهر الفكرة في الواقع.

- تتعلق الفكرة الرابعة بإمكانية أن يكون هناك ابتكار نقدي في النص الأدبي؛ أعني بهذا خطاب المبدع بخصوص إبداعه وبإبداعه. لا علاقة هنا لتفكير المبدع بتفكير الناقد، بل يمكن أن أقول إنه ليس نقداً إن لم يكن ضد النقد. إنه مستقل تماماً عن كل أفكار النقد المسبقة . وما هو مهم هنا هو ألاَّ يكون الابتكار النقدي أقل ابتكاراً وإبداعاً من الأدب نفسه، وألا يكون عائقاً لأدبيّة الأدب، وهو ما قد يشير ضمناً إلى أن الوعي الجمالي يمكن أن يكون أسمى من الإنجاز الجمالي ذاته.

إذا ما تراكمت الأعمال الأدبية التي تتأمل طبيعتها، فسينشأ نقد «جديد»، وهو في طبيعته الأولى أقرب إلى «نقد الأفكار الأدبية»، وهو الفرع النقدي «الجديد» الذي دشنه المُنَظِّرُ الروماني (إدريان مارينو) في كتابه المهم «نقد الأفكار الأدبية» الذي لم يجد بعد صدى في النقد العربي الحديث على الرغم من أهميته الكبرى.

المسافة بين النص والورقة

أميرة كشغري

استمتعت بهذه الورقة بشكل كبير. ولعل ذلك يعود لأمرين:

أولاً: أسباب موضوعية وهي وضوح الفكرة وجودة العرض ومنهجية الطرح الذي يعد مفتاحاً للقراءة الممتعة.

ثانياً: أسباب ذاتية وهي أن الورقة أعادتني لأعمال روائية مهمة كنت قد مررت ببابها منذ زمن بعيد. وما أجمل أن نستعيد الواقع من الخيال الروائي.

أعادني موضوع الورقة حول القص الماورائي لأبرز عمل روائي شاهدته في نسخته السينيمائية لواحد من أهم روائيي القرن العشرين جون فولز في روايته (عشيقة الضابط الفرنسي) The French Lieutenant WomanJhonFowels،

في ذات الوقت أعادتني الورقة للبحث في أجمل الروايات العربية التي تستخدم هذه التقنية السردية لدى روائيين عربيين هما الروائي العراقي عبد الخالق الركابي في روايتيه (سابع أيام الخلق) و(سفر السرمدية) وإبراهيم أصلان في روايته (مالك الحزين) والتي حُوِّلَت إلى عمل سينمائي (الكت كات).

في رواية جون فولز (عشيقة الضابط الفرنسي) أستخدمت تقنية السرد الماورائي (الميتافكشن) بحرفية عالية حيث وضع الكاتب بين أيدينا رواية تمثل أدوات الكتابة في العصر الفكتوري حيث يحاكي أساليب أدباء القرن التاسع عشر، في الوقت الذي يجول فيه في منطقة ما بعد الحداثة. إنها رواية ذات مستويات مركّبة تجعل القاريء يدخل عوالم جديدة بين المتخيل والحقيقة.

استخدم الروائي تقنيات الرواية الفكتورية ليطور الحدث ويعلق عليه من منظور الكاتب (المؤلف) the authorial perspective وفي الوقت نفسه نجح الكاتب في كسر الإطار الروائي في العهد الفكتوري ليطرح نهايات مفتوحة (ثلاث نهايات) الأولى تأتي في منتصف الرواية حينما يقوم البطل (تشارلز) بالاختيار الصحيح برفضه لاستمرار علاقته بسارة وودروف وعودته لخطيبته أرنيستيناسارة وودروف المنعزلة المدفوعة بعلاقة غامضة مع الضابط الفرنسي Fargen. في النهاية الثانية يقوم الكاتب بإعلامنا بأن النهاية الأولى لم تكن إلا وهماً myth ثم يعرض قصة تشارلز واختباره لعشيقته سارة.أما النهاية الثالثة فهي مفتوحة لتأويل المتلقي ووعيه.

في تعليقه على روايته، يقول الكاتب فولز: «أنت لا تحاول كتابة شيء نسي الكتاب الفيكتوريون أن يكتبوه، ولكن شيئاً ما فشل أحدهم في أن يكتبه.تذكر علم اشتقاق الكلمات (Novel بالانجليزية تعني جديد) فالرواية شيء جديد ويجب أن يكون وثيق الصلة بالكاتب

الآن، فلا تتظاهر أنك تعيش في القرن التاسع عشر سنة 1876، بل اجعل القارئ يشعر بأنك تتظاهر بذلك».

يقول عنها الروائي أيضاً: «إنها رواية تقع أحداثها منذ 100 سنة، ومع ذلك فأنا لا أعتبرها رواية تاريخية، وهونوع من الروايات لا أهتمّ به كثيرا. بدأت حكاية هذه الرواية منذ عدة شهور كصورة بصرية، امرأة تقف على حافة رصيف مهجور تنظر إلى البحر، ذلك كل شيء. وذات صباح، انبثقت صورة هذه المرأة في ذهني، وهي صورة لا تتواصل مع أية حادثة في حياتي «أو في الفن». وعلى رغم تجاهلي لهذه الصورة، فإنها تكرّرت. فبدأتُ أحاول أن أُحَلِّل ماذا تحمل بعض القوة لشيء وشيك الوقوع، كان الأمر كاللغز، رومانسياً غامضاً. وبَدا أيضاً، وربما بسبب رومانسيته، لا ينتمي إلى العصر الحالي. ورفضَت المرأة في ذهني أن تنظر من نافذة في استراحة مطار، لابدّ من هذا الرصيف القديم حيث تصادف أنني أعيش قرب واحد منها. أنا قريب جداً لدرجة أنني أستطيع رؤيته من أكثر الأماكن انخفاضاً في حديقتي، وأصبح هذا الرصيف القديم ذا معنى خاص، لم أر وجه المرأة، ولم يكن لها أية جاذبية جنسية، لكنها كانت من العصر الفيكتوري، وحيث إنني أراها في ذهني دائما باللقطة نفسها، مديرة ظهرها، فهي أوحَت لي بفضيحة في العصر الفيكتوري، بأنها منبوذة، لا أعرف جريمتها لكنني رغبت أن أحميها. تسلّطت عليّ صورة هذه المرأة الحامل، وأنا في منتصف رواية أكتبها».

مصطلح «ما وراءالسرد Meta-fiction» الذى استخدمه وليم ججر اصلاً ولمرة فى كتابه «الأدب القصصى وأشكال الحياة» عام 1970؛ هو نزعة ضمن الرواية وليس جنساً ثانوياً من الرواية؛ وهى نزعة طيفية تتخذ من التخييلية موضوعاً لها. وهي طبيعة تجريبية ذاتية الانعكاس /ذاتية التولد تميل إلى الاعتماد على مبدأ التضاد الأساسى فى كيفية بناء الوهم الخيالى وهدمه.

إزاء هذا التعريف لتقنية الميتافكشن والنص الذي طرحته الدكتورة لمياء في ورقتها «صفحة غاب عنها البطل» باعتباره نموذجاً للقص الماورائي يجعلني أطرح عدة أسئلة:

بالتأكيد هذا النص لا يمثل رواية وإن كان نصاً يستخدم تقنية الميتافكشن. لماذا لم يستخدم نصاً روائياً متكاملاً يستخدم هذه التقنية؟ هل السبب هو ندرة الروايات العربية التي تستخدم هذه التقنية؟ أم أن د. لمياء لجأت لهذا النص الذي لا يحمل حتى اسماً لمؤلفه هو خير الموجود؟ وهل كاتب هذا النص كان على وعي بهذه التقنية عندما كتب هذا النص؟ وعلى العموم هل الوعي بتقنيات الكتابة الروائية شرط لكتابة الرواية ثم هل هو شرط لنجاح الكاتب في تقديم روايات ذات قيمة؟

هل الرواية العربية وصلت للنضج الفني المواكب للمفاهيم الأدبية والنقدية الحديثة؟

سؤال مفتوح: هل نجح الروائيون السعوديون في استخدام تقنية الميتافكشن بشكل حرفي يجعل من رواياتهم نصوصاً إبداعية مميزة ؟. وهنا أتوقف لأقول بأن انهيال سيل الروايات السعودية منذ

2001 كانت «تسونامي» روائياً بكل سلبياته وتداعياته ويؤسفني أن أسمع أن معظم ما كتب من روايات مؤخراً لا يرقى لأن يدخل تحت مسمى رواية فهو إما بوح شخصي أو تحقيق صحفي.

الرواية فن يقوم على عناصر يجب توافرها حتى يكون عملاً روائياً وأهمها في رأيي هو البعد الزماني التاريخي والبعد الفلسفي وليس مجرد سرد لحوادث ومشاعر.

هناك القليل من الروايات العربية اللمتميزة التي لم تغفل هذا البعد وأهمها روايات الكاتب العراقي عبدالخالق الركابي «سابع أيام الخلق» وهي رواية ملحمية تعتمد في البناء على مرجعيات تاريخية ومعرفية وأسطورية مختلفة من أجل تدعيم فكرة النص وتعزيز البناء الروائي. وشخصايات هذه الرواية هو روائي ينعزل من أجل كتابة رواية حيث يقوم بمساءلة نصه من داخله. هناك رواية داخل رواية أخرى ولكن بتقنية خاصة. في روايته «سفر السرمدية» يستخدم الركابي نفس التقنية بشكلٍ واعٍ يتمحور على الكتابة من منطلق وجود رواية «داخل الرواية».

إن توسيع دائرة النقاش حول تقنيات الكتابة الروائية والأمثلة التي أوردتها حول استخدام تقنية الميتافكشن سواء في الأدب العالمي أو العربي قد لا يتماس تماساً مباشراً مع النص الذي طرحته ورقة الدكتورة لمياء، ولكنني أزعم أن ما جاء في مداخلتي ليس إلا نصاً داخل نص بمعنى أن نص الورقة أحالني إلى نصوص أخرى تتماهي مع عوالمي الشخصية، الوهمية منها والواقعية، ليخلق أفقاً جديداً للتلقي بمرجعية ثقافية ونقدية خاصة بي تخرج من حبس القراءة الواحدة والرأي الواحد.

التمرد على النموذج

سعيد السريحي

قد يكون بإمكاننا أن نقرأ في البناء السردي القائم على التنضيد في قصص ألف ليلة وليلة أنموذجاً لما يمكن أن يكون قصاً ماورائياً، وحسبنا في ذلك أن نجد الشخصية الرئيسية في الليالي ونعني بها شهرزاد تقوم بدور الراوي لتسرد على مسامع الملك شهريار حكايات تتناسل واحدةً من أخرى ثم لا نَعْدَمُ أن في بعض ما ترويه رواة يعلنون أنهم سوف يروون لنا حكاياتٍ وقصصاً صغرى كذلك، وإذا كانت بطلة القصة التي تضمنتها ورقة الدكتورة لمياء باعشن شخصية روائية تفر من سارد حكايتها فإن توقف شهرزاد عن الحكي في خاتمة الليلة الواحدة بعد الألف يجعل منها شخصية مماثلة يتوقف السرد عند توقفها عن الحكي واستسلامها لعفو شهريار أو سيفه.

وإذا استقام لنا أن نرى في ألف ليلة وليلة أنموذجاً لما قد يكون سردا ماورائياً كان لنا أن نتحفظ على ما ذهبت إليه الدكتورة لمياء باعشن من أنه «قد تزامن ظهور هذا الشكل السردي مع المحاولات النقدية المعاصرة لتحديد ملامح السرد ما بعد الحداثي والابتعاد

عن الأشكال الأدبية المستهلكة» ولنا أن نرى بعد ذلك في بروز هذا النمط من السرد استعادة للحكي في صُوَرِه الأولية السابقة على ظهور فن الرواية، تلك الصور التي لم يكن السارد يتحرج فيها من أن يعلن أنه بصدد القص الذي لا يلتبس على من يتابعه، فهو يتابعه مدركاً أنه بصدد طرائق لتكوين عالم متخيل يتحرك في أفق مواز للواقع لا يدعي تسجيله أو إعادة تركيبه.

وإذا كان رولان بارت قد أشار إلى أنه قد استفاد من تجارب خورخي بورخيس السردية في التواصل إلى رؤى نقدية كرست مفاهيم الحداثة في النقد فإن بورخيس نفسه أعلن من قبل أنه لم يجرؤ على كتابة الرواية قبل أن يقرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة.

بإمكاننا أن نذهب بعد ذلك إلى القول بأن ما حققته القصة التجريبية من خروج عن هيمنة الأنماط السردية المألوفة وانفلاتاً من أعراق التجنيس النوعي إنما كان استعادة للسرد واستلهاماً للحكايات الشعبية وبذلك يكون بإمكاننا أن نميز بين النظرية التي يمكن لنا أن نؤرخ لها بظهور المصطلح (mita fiction) لدى روبرت شولتز وتبلوره لدى ليندا هينشيون وبين الفن نفسه الذي نرى أنه كان قائماً في عمق التاريخ متزامناً من اللحظة التي قرر فيها الإنسان أن يحكي دون أن يخاتل سامعه أو يوهمه بشيء غير أنه يخلق له عالماً موازياً للواقع لا يختلط به ولا تلتبس مكوناته بمكوناته.

أيـــن نحـــن

فاطمة إلياس

سعدت كثيرا بورقة د. لمياء باعشن عن الميتافيكشن أو تقنية القص الماورائي أو ما وراء القص لما لهذا المصطلح السردي والتقنية الكتابية من تداعيات ستثري بلا شك نقاشات الجلسة الثالثة من «حلقة جدة النقدية» وتضعنا في قلب «الحدث» النقدي المنهجي حين يدلي كل بدلوه في تمثلات الميتافيكشن ليس في التخييل السردي المعاصرفحسب بل شتى الفنون البصرية التي أفرزتها روح مابعد الحداثة المتمردة على معظم القوالب التقليدية. وبالنسبة لي فقد ذكرتني الورقة بالمرة الأولى التي أصادف فيها هذا المصطلح وتصطدم فيها ذائقتي القرائية للسرد بالممارسة العبثية لتقنية القص الماورائي أو الميتافيكشن، ويتبلور فيها وعيي النقدي لمدرسة ما بعد الحداثة وممارسات كتابها. كان ذلك أثناء مرحلة الماجستير في الولاية المتحدة الأمريكية في أولى محاضرات كورس «الرواية التاريخية الأمريكية المعاصرة» حين صدح الدكتور جلادسكي بكلمة «ميتافيكشن» وربطها مباشرة بما بعد الحداثة، وأخذ يسترسل في ضرب أمثلة من روايات لأكثر من

اثني عشر روائياً أمريكياً معاصراً لمعت أسماؤهم وأنا أستعرض المنهج المقرر، بدءاً بجون بارث، ومروراً بجور فيدال، ودكترو، وانتهاءً بأبدايك. وللأسف لم أقرأ لأي منهم إلاَّ من خلال كورس «الرواية التاريخية الأمريكية المعاصرة» هذا، حتى خُيِّل إلي أن جميع الروايات هي روايات تاريخية! والمفارقة أن مستر جلادسكي أخذ يتبختر علينا بقراءته لجميع هذه الروايات، إذ راح يسترسل في الضحك على بعض المواقف الكوميدية العبثية في تلك الرواية، والمناورة بين البطل والمؤلف في تلك، ولقافة المؤلف في رواية أخرى وظهوره بين الفينة والأخرى في الرواية مذكراً القارئ بأنه يقرأ رواية، مفسداً عليه متعة «التصديق» التي يتحقق بها التشويق والمتعة حسب مصطلح «تعليق عدم التصديق الذي صكه الشاعر الرومانتيكي والفيلسوف الجمالي سامويل تايلور كوليريدج». «Suspension of disbelief».

ولم يكن ترتيب الروايات اعتباطياً بل زمنياً وحسب تأثير الروائي فكرياً وإسهامه في اتضاح معالم روح ما بعد الحداثة من خلال تعامله العبثي والتخييلي مع التاريخ، وتوظيفه للبارودي أو المحاكاة الساخرة للرواية التقليدية ماورائيا. لذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يبدأ الكورس بجون بارث وروايته «تاجر عشبة التبغ» The Sot Wed Factor لأن جون بارث هو من أبرز كتاب الميتافيكشن الذي يعتمد على رواية الرواية أو قصة القصة لكسر الإيهام بالواقعية والعودة إلى «الحدوتة» حيث القصة تكون البطل، والكاتب من حقه أن يتدخل ليشرح القصة. وفي معظم رواياته يصبح التاريخ مادة سردية تتداخل مستويات السرد فيها وتنتقل

بين أزمنة مختلفة تستحضر الماضي وتقفز على الحاضر وتعيد كتابة التاريخ بتخييل شخصياته وتحريف أرشيفاته الوثائقيه، لأننا كما يقول بارث في نهاية الرواية مخاطبا القارئ بطريقة الانعكاس الذاتي: «يجب أن نخترع ماضينا بنسب متفاوتة. وكلما استمرينا ، وتحت سطوة الهوى والرغبة، فإن أحداث الأوقات السابقة تصبح عجينة صلصال في اللحظة الحاضرة ، ويجب علينا أن ننحتها». ويعرف جون بارث الميتافيكشن على أنه «رواية تقلد روايه بدلاً من تقليد العالم والكون». لذلك تحتل المحاكاة الساخرة أو البارودي أداة محورية في إحساسه وسمته ما بعد الحداثي.

وبعد قراءتي للرواية الأولى: «تاجر عشبة التبغ» وجدتني أميل إلى تصنيف مثل هذه الروايات التي تجمع بين الخيال والتاريخ موظفة تقنيات القص الماورائي أو الميتافيكشن تحت ما يعرف بـ «الميتافيكشن التأريخي أو القص الماورائي التاريخي» الذي تصفه ليندا هوتشيون بأنه «الميتافكشن المتطرف الأحدث» حيث التوجه لتهميش الأدبي من خلال المصادمة مع التاريخي، ويكون ذلك موضوعياً وشكلياً وتركيبياً». وتكتسب هذه الأعمال صفة «الميتافكشن التأريخي» أو «القص الماورائي التأريخي» بسبب وعيها بالإنعكاس الذاتي، وقلقها من التاريخ. فالأحداث التاريخية القديمة لا تخلو من عنصر الخيال، فهي خليط من الحقيقة والأسطورة. ومساءلة الحداثة وما بعد الحداثة مثلت تحدياً للتاريخ وسلطته بالاعتراف بأن الحقيقة هي فقط تفسير المؤلف الذاتي وليس التاريخ الموضوعي المزور. لذلك فروايات الميتافكشن التاريخي، حسب هوتشيون هي «روايات انعكاس ذاتي قوي وعميق،

لكنها أيضاً تعيد تقديم السياق التاريخي إلى نص ماورائي، وتؤزم سؤال المعرفة التاريخية والإدراك التاريخي بأكمله». وتعدد فيكتوريا أورلوفيسكي في دراستها «القص الماورائي أو ما وراء القص» عدداً من الأعمال الروائية كأمثلة على ما وراء القص التاريخي، مثل (أطفال منتصف الليل) و(تنهيدة مور الأخيرة) لسلمان رشدي، و(امرأة الضابط الفرنسي) لجون فاولز، و(اثنان أو لا شيء) لريموند فريدمان، و(اسم الوردة) لأمبرتو إيكو. (19).

ورواية بارث، «تاجر عشبة التبغ» تمثل الرواية النموذجية للقص الماورائي أو ما وراء القص. فهي «بارودي» للرواية التقليدية وللملاحم الإغريقية. وهنا تبرز تقنية الخلط بين الأجناس الأدبية، وبين الواقع والخيال. فبارث يحول قصيدة حقيقية لشاعر حقيقي إلى رواية، ويحول الشاعر إلى بطل لهذه الرواية مستخدماً اسمه الحقيقي: ابنيزر كوك. بل ويجعل عنوان الرواية هو نفسه عنوان القصيدة التي سيكتبها بعد سلسلة من المغامرات خلال رحلته إلى المستعمرات في أمريكا.

تدور أحداث الرواية في ثمانينيات وتسعينيات القرن السابع عشر في لندن وفي الشاطئ الشرقي لمستعمرة ميريلاند الأمريكية. والرواية هي ملحمة تسخر من الاستعمار البريطاني لمستعمرة ميريلاند. وقد بنى بارث الرواية على حياة شاعر حقيقي هو ابنيزر كوك الذي كتب قصيدة تحمل نفس اسم الرواية: «تاجر عشبة التبغ». وابنيزر كوك الحقيقي هو الشاعر البريطاني الذي كتب ملحمة ساخرة تنتقد الاستعمار البريطاني لأمريكا من خلال

شخصية تاجر التبغ الذي يرحل من لندن إلى مستعمرة ميريلاند، ويصطدم هناك بوحشية المستعمرين والسكان الأصليين على السواء. والقصيدة التي قلدها بارث في روايته تضحك من عملية تكيف المستعمرين مع وطنهم الجديد.

يبني جون بارث روايته على هذه القصيدة، وهي أيضا نقد ساخر تحاكي القصيدة الحقيقية، وفيها يحول بارث شخصية ابنيزر كوك الحقيقية إلى شخصية خيالية، تحرف فيها الأحداث، وتسقط الأقنعة، ويتلاشى الحد الفاصل بين الحقيقة والخيال. وكدأب أدب ما بعد الحداثة، تبدو الرواية وكأنها ملهاة ولعب مع القارئ، يطيح فيها الروائي بجميع قواعد السرد في الرواية التقليدية، والتي حاكاها وكتب روايته على منوالها ليقوضها ويظهر عوارها غير المنسجم مع روح اللا مركزية والتشظي التي تعكس تمرد ما بعد الحداثيين على واقعية الأدب والقوالب الثابتة.

ولا شك بأن هذا التغير المتلاحق في أنماط الكتابة السردية من التقليدية إلى الحداثية ومن ثم ما بعد الحداثية التي أفرزت تقنيات الميتافكشن أو ماو وراء القص، له دلالاته الثقافية والفكرية وتمثل ترمومترا للتحولات الاجتماعية والتوجهات الفلسفية والفكرية الجديدة في البيئة المنتجة لها. ولقد رصد كثير من النقاد تحولات جديدة من «ما بعد الحداثة» إلى «بعد ما بعد الحداثة» في نهاية التسعينيات من القرن العشرين خاصة بعد مؤتمر أكاديمي في مدينة شتوتغارت في ألمانيا تحت عنوان (نهاية ما بعد الحداثة)، وشهد المؤتمر سلسلة من الحلقات النقاشية

حضرها إيهاب حسن، ومالكوم برادبري، وريموند فيدرمان، وجون بارث، ووليم غاس. ونشرت الأوراق المقدمة إلى المؤتمر في كتاب حمل عنوان «موت ما بعد الحداثة: اتجاهات جديدة»، رغم مقاومة بعض كتاب ما بعد الحداثة المتعصبين لها وأولهم جون بارث الذي رفض فكرة موت ما بعد الحداثة وتقنية الميتافكشن مؤمنا بقدرتها على الاستمرارية والتطور. كما ردّ على ذلك برواية «يأتي قريبا» والصادرة عام 2001؛ وأراد بارث من خلالها أن يثبت أن بعد ما بعد الحداثة قد تكون هي ذاتها الدافع لاستمرار ما بعد الحداثة وتقنية الميتافكشن (القص الماورائي ما وراء القص).

والسؤال: أين نحن من كل هذا الحراك الأدبي والنقدي والعالم بدأ ينفض عن كاهله وزر الحداثة ، وينقي ويشذب انفلاتات ما بعد الحداثة التي أفرزتها فوضى العولمة الثقافية، ليعانق أفقاً جمالياً آخر لا يقل عن جماليات السرد الماورائي، توظف فيه الصورة البصرية كتقنية «القص التصويري».

وأعود هنا لمقال لجون بارث بعنوان «أدب الاستنفاد» أو «أدب الإنهاك» المثير للجدل، الذي كتبه عام 1967م وبولغ في الاحتفاء به إذ اعتبر البيان الرسمي لما بعد الحداثة. أي أننا وفي عز أيام النكسة كان القوم هناك يتقافزون من على سنام الحداثة ليلحقوا بركب موجة مابعد الحداثة تحت سياط المجددين من المفكرين والنقاد والأدباء أمثال جون بارث. في هذه المقالة المانيفستو يحث بارث الكتاب على التمرد على التقليد السردي بقوالبه التي «استنفدت» وأنهكت استهلاكا، ولم تعد تترجم صراعات الفرد

وتذبذبات والوعي الجمعي الغربي الجديد. وفي الضفة المقابلة كان هناك من يدبج المقالات الزاعقة خلفنا بأن نعود إلى ما قبل الحداثة لتراث أدبي وتقليد شعري «مستنفد» أنهكناه استخداماً وتقليداً واشتقاقاً، حتى لا يكسد فيكسد مجدنا، وتذهب ريحنا! والنتيجة حداثة خديجة نبذناها فنبذتنا... وألقانا العالم خارج الزمن.